Angelo Liberati per il Corso “Composizione tecniche miste” 1 settembre 2021

Artemisia Scuola Arte 2021-2022
Estratti dalle riviste d’arte contemporanea

segno - Flash Art - Tema Celeste
Contemporanea – La Repubblica

anni ‘80-’90

"La bellezza, ci si capita sopra dovunque ci si prende il disturbo di guardare. (Questa è la scoperta americana)", ha scritto il celebre compositore John Cage 81912-1992) a proposito della pittura di Rauschenberg. *"E se, per continuare la storia - dice ancora Cage - si incollano i giornali sulle tele e uno sopra l'altro e ci si applica pittura nera, il soggetto affiora in vari punti diversi, improvviso, come per magia, per produrre il quadro". (1)*
E' da questa "scoperta americana" che Angelo Liberati sembra prendere le mosse per comporre quei dipinti che ci appaiono, a prima vista, dettati dalla occasionalità e dalla intercambiabilità degli oggetti-soggetti relitti e presto consumati dalla società contemporanea, secondo la più comune accezione delle poetiche pop. Ma la pittura (intesa come storia), si sa, anche in presenza di questa grande novità tecnica e rivoluzionaria dell'azione intrapresa ad aprire illimitati orizzonti estetici (perché tutto potenzialmente è arte), ritorna insistentemente nella coscienza degli artisti come flusso costante e ineludibile. E il lavoro di Liberati, a questo riguardo, è davvero emblematico. Egli infatti non agisce per caso, per automatismi, come taluni maestri dell'espressionismo astratto e pop; deliberatamente, invece, coordina, o contrappunta, direi quasi con istinto sonoro (...) Mario Ursino estratto dal catalogo
Liberati edito da I.P.A.C.C. Roma, 1993

Nel link che segue, contenente il catalogo della mostra del 1993 a Roma, sono presenti nelle opere vizi e virtù del pittore, che da dieci anni intrattiene i sodali partecipanti al corso con lavori in diretta e conversazioni sull’arte degli ultimi cento anni.
https://vimeo.com/197326743

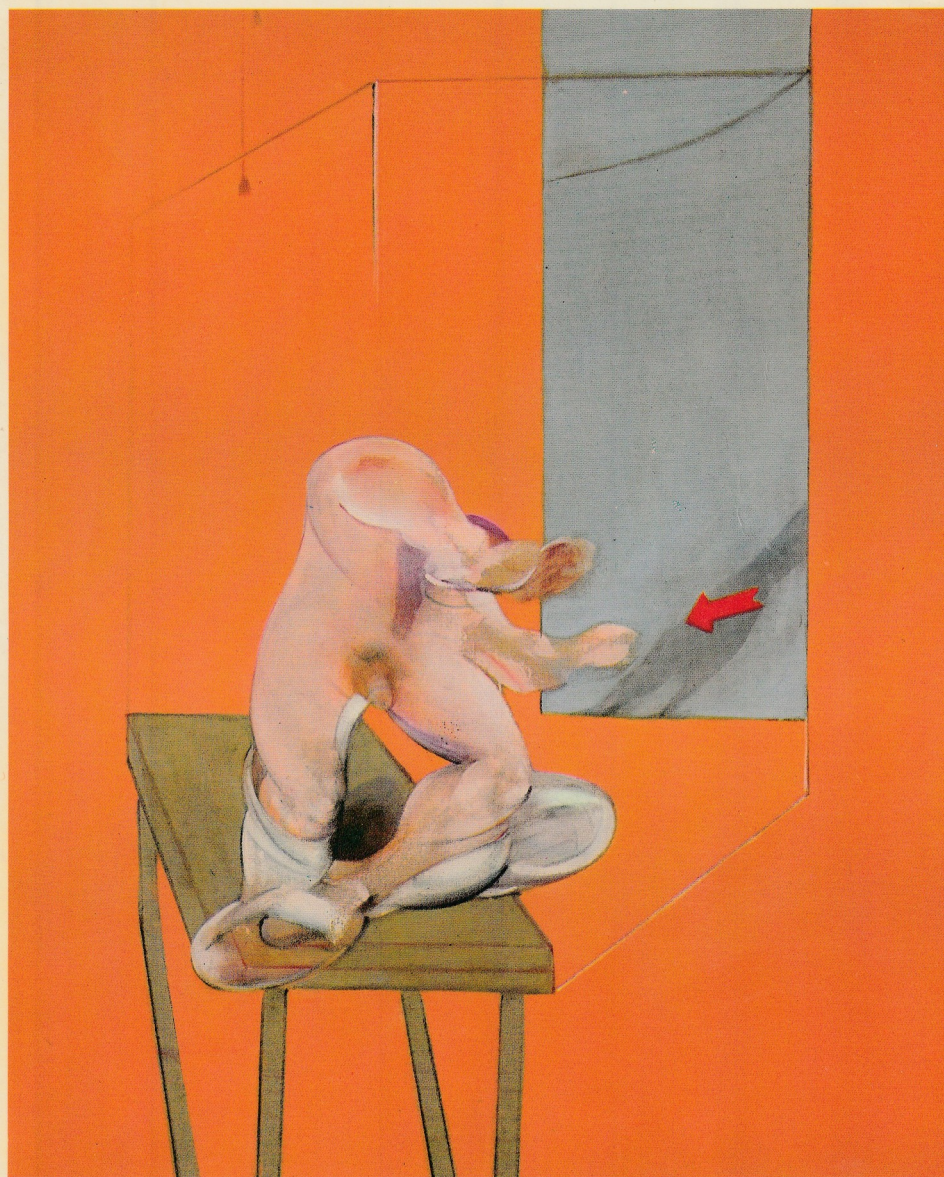
Jiří Kolář, *L'Uccello sbalordito*, 1971

Ai sodali piacendo
arrivederci presto
Angelo

112
Marzo
Edizione italiana

Flash Art

L. 5000

LA PRIMA RIVISTA D'ARTE IN EUROPA

Francis Bacon, Studio per un corpo - Figura in movimento, 1982. olio su tela, 198 x 147,5 cm. Courtesy Marlborough Fine Art, Londra.

"Penso alla morte quotidianamente"

"Perchè i miei quadri sembrano tanto violenti e in che misura i grandi cambiamenti di cui sono stato testimone mi hanno influenzato": un'intervista a Francis Bacon

Joshua Gilder

Inizialmente Francìs Bacon è stato identificato con le immagini dei suoi quadri: le carcasse squartate e le sequenze di interiora. Bacon racconta che, non appena si avvicinava a un gruppo di persone, spesso poteva leggere loro in volto un senso di turbamento, quasi pensassero: «Oh, ecco la carne sui banconi del macellaio». I rapporti tra Bacon e il suo pubblico erano destinati ad esere difficili fin dall'inizio quando, a 35 anni, espose Tre personaggi ai piedi di una Crocifissione. *Queste apparizioni deformate di orrore irrisolvibile costituivano quasi una violenza visiva. Bacon aveva scandagliato gli abissi dell'agonia umana e ne era riemerso con un urlo di terrore primordiale così intenso che sembrava dilaniare i suoi personaggi tormentati.*

In anni recenti il terrore si è un po' placato. Oggi si sente una distanza maggiore tra l'artista e il suo soggetto e nelle sue opere c'è un aspetto contemplativo che lascia spazio, se non alla bellezza, al mistero. L'artista annovera tra i suoi antenati il grande filosofo illuminista Francesco Bacone. Col padre di Bacon, allenatore di cavalli, un ramo collaterale della famiglia si spostò dalla corte elisabettiana in Irlanda. Per il giovane Bacon il fatto di crescere in una famiglia inglese nell'Irlanda rivoluzionaria fu fonte di non poche angosce, accresciute dai costanti problemi pecuniari causati dalla passione per il gioco d'azzardo nutrita dal padre, vizio che Bacon sostiene di aver ereditato.

Oggi, a 71 anni, Bacon divide il suo tempo tra lo studio in cui vive a Londra e l'appartamento parigino che prende in affitto da un amico. Gli piace iniziare a dipingere alle prime luci del giorno e di solito smette di lavorare verso mezzogiorno. Questa conversazione si è svolta un pomeriggio nell'ufficio del suo gallerista londinese, alla galleria Marlborough.

Francis Bacon, Trittico ispirato dal poema "Sweeney Agonistes" di T. S. Eliot, 1967. olio su tela, 3 (198 x 147,5) cm.

JOSHUA GILDER: *Pensa che i suoi quadri siano violenti?*

FRANCIS BACON: La gente li interpreta sempre così e non è sicuramente ciò che voglio. In realtà cerco di fare in modo che siano il più possibile reali secondo il mio punto di vista. È sufficiente pensare per soli dieci minuti alla vita quale è veramente: è un orrore tale che io non sarei sicuramente in grado di ritrarla. È meraviglioso, ma anche tremendo.

J.G.: *Non la emoziona mai dipingere quell'orrore?*

BACON: Emozione è una parola così buffa. Cos'è l'emozione? È terribile a dirsi, ma: cos'è veramente l'emozione?

J.G.: *Beh, talvolta lei dipinge immagini di straordinaria sofferenza.*

BACON: Sono sopravvissuto a due conflitti mondiali e penso che ciò mi abbia in qualche modo influenzato. A ciò si aggiunga la mia adolescenza in Irlanda a contatto con il movimento Sinn Fein. Mi ricordo che quando avevano sparato ai nostri vicini mio padre diceva: «Se stanotte vengono, devi solo tenere la bocca chiusa e non dire niente». Inoltre avevo una nonna sposata con il capo della polizia della Contea di

Francis Bacon, Personaggio che scrive, riflesso nello specchio, 1976. olio su tela, 198 x 147,5 cm. Courtesy Claude Bernard, Parigi.

Kildare che viveva coi sacchi di sabbia alle finestre e noi scavavamo dei fossi attraverso la strada in modo che le macchine vi cadessero dentro.

In seguito, quando a 16 o 17 anni me ne andai di casa, andai a Berlino. Era la Berlino della Repubblica di Weimar, immediatamente prima dell'ascesa al potere di Hitler e c'era un tremendo senso di precarietà. Ho vissuto in un periodo di cambiamenti radicali e di tensione.

Ma la maggior parte delle persone non pensa mai alla vita. Se riflettessimo, ci accorgeremmo tutti che viviamo sul concime della terra. Il mondo è solo un mucchio di concime: è composto dai miliardi di persone che si vantano di essere morte. I morti stanno soffiando nelle nostre narici ogni ora, ogni secondo che inspiriamo. Forse è un modo macabro di porre la questione, ma tutto ciò che si pone in termini precisi nei confronti della vita è sempre macabro. Dopo tutto, siamo nati per morire.

J.G.: *Ma non si può vivere con la consapevolezza della morte anche senza essere macabri?*

BACON: Certo, si può. Ma non penso che il mio lavoro sia macabro: a volte è abbastanza fedele.

J.G.: *In che modo lei è consapevole della morte?*

BACON: Non passa giorno che non pensi anche per un attimo solo alla morte. Entra in ogni cosa che faccio, che vedo, che mangio: è parte della natura.

J.G.: *La morte è il soggetto del quadro su cui ha lavorato stamattina?*

BACON: Attualmente sto dipingendo una duna di sabbia. L'ambiente è costituito da una specie di scenario industriale dal quale sembra (almeno spero) iniziare ad emergere la duna.

J.G.: *Di solito inizia con un'immagine in mente, in questo caso, con la duna o con lo sfondo industriale?*

BACON: A seconda dei casi. Per esempio, nel caso del quadro *Spruzzo d'acqua* (1979) ero in Francia, vidi un'onda infrangersi sulla riva e pensai che mi sarebbe piaciuto rifarla. Ma quando la feci era più simile a uno spruzzo d'acqua: così lo feci diventare uno spruzzo d'acqua.

J.G.: *Questo accade spesso?*

BACON: Sì, molto spesso. Il quadro cambia costantemente da una cosa in un'altra. Spesso si vuol fare una cosa, ma durante il processo di realizzazione questa può cambiare completamente e a volte, se si è fortunati cambia in meglio.

J.G.: *Da che cosa è provocato il cambiamento? È una sensazione evocata dall'immagine?*

BACON: Penso che una cinepresa che riprende l'artista mentre lavora potrebbe descrivere questo cambiamento meglio di qualsiasi parola. Dopo tutto la pittura non è un processo statico, Non è poi così difficile sedersi e illustrare un'onda che si infrange sulla riva, tuttavia sarà un'illustrazione in più di un'onda che si infrange sulla riva, cosa che la fotografia riproduce meglio. Così bisogna trovare un modo per presentare quest'onda che si infrange. Nel caso della duna di sabbia voglio rendere il soggetto nel miglior modo possibile e per fare questo devo eliminare la sua ambientazione naturalistica.

J.G.: *Perchè?*

BACON: Le conferisce maggior presenza. Ogni artista specialmente nel nostro tempo in cui non c'è tradizione, lavora compatibilmente al proprio sistema nervoso. A questo punto è questione di qualità del sistema nervoso. Solo il tempo dirà se in ciò c'è qualcosa di buono o meno, ma saremo morti prima che sia stato stabilito.

J.G.: *Dipinge velocemente?*

BACON: Quando tutto va bene lavoro molto rapidamente.

J.G.: *E ci sono volte in cui le sembra di non riuscire?*

BACON: Sì, ho decine di tele interrotte a metà.

J.G.: *Perchè pensa che un quadro non riuscirà?*

BACON: È qualcosa in me. General-

mente detesto iniziare un quadro. L'interesse subentra solo nel momento in cui le cose iniziano a succedere, si sente che derivano dal proprio istinto.
J.G.: *Come arriva a questo stadio?*
BACON: Di solito casualmente. I miei quadri forse sembrano molto coscienti, ma in realtà prendono forma in modo molto inconscio. Gran parte del mio lavoro, ed è la parte migliore di esso, è frutto di una convergenza accidentale di elementi. Quando le cose sembrano funzionare è molto difficile parlare dell'accidente, o del caso, o come altro lo si vuol definire.
J.G.: *I Surrealisti parlavano dell'accidentale come di un modo di sovvertire il conscio o il super-ego. Lei è d'accordo?*
BACON: Anch'io la penso così. Il problema è che le idee del Surrealismo erano veramente interessanti, ma non altrettanto i pittori surrealisti. La loro tecnica era molto accademica e noiosa.
J.G.: *Chi l'ha influenzata?*
BACON: Ho iniziato a dipingere a trent'anni e non ho mai frequentato una scuola d'arte. In Irlanda, dove sono nato, è più importante conoscere la forma degli zoccoli di un cavallo piuttosto che sapere qualcosa di pittura. Nè mio padre nè mia madre si interessavano minimamente di pittura. Sono andato via di casa a 16 anni e ho fatto ogni tipo di lavoro; nel 1928 circa a Parigi vidi una mostra di Picasso. Ci ho pensato per molto tempo e certamente ne fui influenzato. In realtà sono stato infuenzato da tutto.
J.G.: *Lei sembra utilizzare alcune tecniche dell'Espressionismo astratto.*
BACON: Dal momento che mi servo di tutto ciò che ritengo mi sia utile, penso di aver imparato molto da questi artisti.
J.G.: *Una volta con David Sylvester lei ha detto a proposito dei suoi quadri: è come «camminare sul filo del rasoio tra pittura figurativa e astrazione».*
BACON: Può darsi. Ad essere sincero nessun quadro astratto mi ha mai dato l'allegria di un quadro figurativo. Infatti mi annoia profondamente. Quando ho sentito parlare per la prima volta di Rothko, ho pensato: beno, ecco qualcuno che farà delle cose meravigliose, come Turner, nell'astrazione. Ma il problema dell'Espressionismo astratto sta nella mancanza di soggetto. Penso che la disciplina del soggetto sia indispensabile, anche se ci se ne allontana. Per andare oltre la decorazione si ha bisogno della vibrazione, della forza dell'immagine: Rothko non la possedeva. Era sempre una bella decorazione. Forse sarò strano, ma alla pittura chiedo qualcosa di più della decorazione.
J.G.: *Qualcosa di umano?*
BACON: Un'immagine, non necessariamente umana, ma che schiuda le porte della sensazione in modo più deciso di quanto non faccia l'astrazione. Gli Espressionisti astratti hanno eliminato il soggetto e hanno inseguito direttamente la bellezza, ma erano destinati a rimanere delusi: dopotutto la bellezza è solo un prodotto del desiderio.
J.G.: *Lei inizia col soggetto in primo piano o con lo sfondo?*
BACON: Inizio con il primo piano, la figura, poi questa determina l'impronta del colore dello sfondo.
J.G.: *Per esempio, in questo ritratto di Muriel Belcher lei ha dipinto prima la Sfinge?*
BACON: Sì, e poi gradualmente ho aggiunto i colori. Volevo che questa immagine, o movimento, esistesse in uno sfondo molto tranquillo.
J.G.: *È vero che le linee che lei traccia attorno ai paesaggi si riferiscono alla scatola di vetro che circondava Eichmann al processo per i crimini di guerra?*
BACON: No, penso che siano semplicemente un espediente per contenere l'immagine. In questo ritratto di Muriel, per esempio, l'immagine fluttuerebbe troppo nell'arancione. Concentra l'immagine. Sono sicuro che ci siano modi più adeguati, ma non ne ho ancora scoperto uno. Forse un giorno ci riuscirò.

Francis Bacon, Studio per Innocenzo X, 1962.
olio su tela, 198 x 147,5 cm. Collezione privata, New York.

J.G.: *Perchè lei ha detto che oggi è molto difficile fare dei ritratti?*
BACON: Soprattutto in seguito al grande sviluppo della ritrattistica fotografica. Oggi l'unica cosa possibile nei ritratti è fare non semplicemente un'illustrazione, ma un'immagine della persona. La gente parla di rendere il carattere di una persona, ma non penso che questo avvenga spesso nei ritratti.
J.G.: *In molti dei suoi ritratti, malgrado la deformazione, si può vedere una rassomiglianza: non c'è solo deformazione.*
BACON: No, non c'è solo deformazione: spero sempre di introdurre una deformazione verso la realtà.
J.G.: *Deformazione verso la realtà?*
BACON: E non distrazione da essa. Se potessi mi piacerebbe fare un'immagine meravigliosa che assomigli anche alla persona. Ne ho fatta una, forse una o due mi sono riuscite. Ho fatto un trittico di Muriel: erano immagini molto deformate, ma penso che fossero deformate verso la realtà.
J.G.: *E se dicessi che in alcuni dei suoi ritratti c'è della tenerezza?*

Francis Bacon, Studio per Figura I - L'uomo d'affari, 1953. olio su tela, 198 x 137 cm. Courtesy Claude Bernard, Parigi.

BACON: Assolutamente. Per esempio, la gente detesta questo ritratto di Muriel, mia grande amica, ma io penso che sia molto tenero e le assomigli molto.
J.G.: *Lei parla di suoi trittici come di fotogrammi di un film. C'é un racconto?*
BACON: Non c'é racconto. Cerco solo di fare immagini. La storia ci dice approssimativamente che cosa dovrebbe essere la Sfinge. Ma io non penso mai a ciò che si presume, penso a ciò che è per me.
J.G.: *Nel modo in cui un'immagine può commuoverci nonostante il suo contesto storico?*
BACON: Sì, le motivazioni storiche di un'immagine non mi toccano assolutamente. Per esempio, sappiamo pochissimo sull'arte egizia, secondo me una delle arti più notevoli. È opera di lavoratori che probabilmente hanno messo a loro modo nel lavoro la propria personalità, ma non lo si sa con sicurezza. Il culto della personalità è molto recente e in definitiva di nessun interesse. In un'opera d'arte non ci interessa la personalità, per quanto straordinaria, di una persona, bensì ciò che ha fatto, le immagini che ha fatto.
J.G.: *In un certo senso lei cerca di trascendere la personalità per creare immagini quasi mitiche?*
BACON: Penso di non fare nient'altro che immagini che mi emozionano. In quel senso non ho niente da dire. Ritengo che le immagini dicano molto, ma ognuno le interpreta come vuole. A tal punto che se volessi esprimere ciò che cerco di fare, direi che sono un fabbricante di immagini, e basta. Immagini per me, non per gli altri.
J.G.: *Non le interessa che comunichino con gli altri?*
BACON: No. Forse secondo lei è un punto di vista molto egoistico, ma non mi interessa. Sono solo molto fortunato perchè non sono stato costretto a fare un altro lavoro e perchè sono riuscito a guadagnarmi da vivere con qualcosa che mi ossessiona.

(Traduzione dall'Inglese: Margherita Angelus)

■

Francis Bacon, Studio per corpo umano, 1982. olio su tela.
Courtesy Musée National d'Art Moderne, Parigi

Francis Bacon
Logica della sensazione

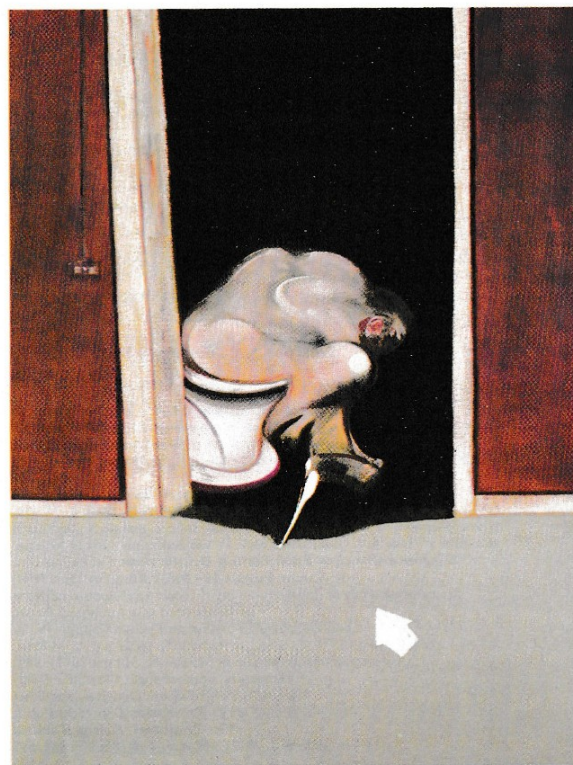
I temi fondamentali dell'opera di un grande maestro nella lettura di uno dei più interessanti filosofi contemporanei

Gilles Deleuze

Il tondo, la pista

Non solo il quadro è una realtà isolata (un fatto) e non solo il trittico ha tre pannelli isolati che non si devono riunire, ma la Figura stessa è isolata nel quadro attraverso il tondo o il parallelepipedo. Perché? Bacon lo dice spesso: per scongiurare il carattere *figurativo, illustrativo, narrativo,* che la Figura avrebbe necessariamente se non fosse isolata. La pittura non ha né modello da rappresentare né storia da raccontare, perciò ha due uniche possibili vie per sfuggire al figurativo: verso la forma pura, attraverso l'astrazione; oppure verso il puro figurale, attraverso l'estrazione o l'isolamento. Se il pittore tiene alla Figura, se prende la seconda via, sarà dunque per opporre il «figurale» al figurativo, e isolare la Figura sarà la prima condizione. Il figurativo (la rappresentazione) implica in effetti il rapporto di un'immagine con un oggetto che essa deve illustrare; ma implica anche il rapporto di un'immagine con altre immagini in un insieme composto che dà precisamente ad ognuna il suo oggetto. La narrazione è il correlato dell'illustrazione: tra le figure sempre scivola una storia, o tende a scivolarvi, per animare l'insieme illustrato. Isolare è dunque il mezzo più semplice, necessario benché non sufficiente, per rompere con la rappresentazione, infrangere la narrazione, impedire l'illustrazione, liberare la Figura: attenersi al fatto.

Evidentemente il problema è più complesso: non c'è un altro tipo di rapporto tra Figure che non sia narrativo e da cui non derivi alcuna figurazione? Rapporti non narrativi tra Figure e rapporti non illustrativi tra le Figure e il fatto? Bacon non ha smesso di fare Figure accoppiate che non raccontano nessuna storia. Così come i pannelli separati di un trittico hanno un rapporto intenso tra loro, ma questo rapporto non ha niente di narrativo.

Una figura è isolata sulla pista, sulla sedia, il letto o la poltrona, nel cerchio o nel parallelepipedo; essa non occupa che una parte del quadro. Allora, di cosa si trova riempito il resto del quadro? In effetti ciò che occupa sistematicamente il resto del quadro sono grandi stesure di colore vivo, uniforme e immobile. Esili o dure esse hanno una funzione strutturante, spazializzante; ma non sono sotto la Figura, dietro o al-di-là di essa, sono strettamente accanto, o meglio tutt'intorno, e sono colte da dentro uno sguardo vicino, tattile o *haptique*, come la figura stessa. In questo stadio nessun rapporto di profondità o di distanza, nessuna incertezza di luci e ombre quando si passa dalla Figura alle stesure di fondo: anche l'ombra, anche il nero non è scuro («ho cercato di rendere le ombre altrettanto presenti della Figura»). Se le stesure funzionano da fondo è dunque in virtù della loro stretta correlazione con le Figure, *è la correlazione dei due settori su*

Francis Bacon, Trittico, 1973. olio su tela, 3 (198 x 147,5) cm. Collezione Sternberg, New York.

uno stesso Piano ugualmente distante. Questa correlazione, questa connessione è essa stessa data dal luogo, dalla pista o dal tondo, che è il limite comune dei due, il loro contorno. E ciò che dice Bacon nella dichiarazione importantissima in cui distingue nella sua pittura tre elementi fondamentali che sono la struttura materiale, il tondo-contorno, l'immagine ritta.

Atletismo

Ricordiamo i tre elementi pittorici di Bacon: le grandi stesure come struttura materiale spazializzante — la Figura, le Figure e il loro fatto — il luogo, cioé il tondo, la pista o il contorno, che è il limite comune della Figura e della stesura. Il contorno sembra molto semplice, rotondo o ovale; è piuttosto il suo colore che pone problemi nel doppio rapporto dinamico in cui è preso. In effetti il contorno come luogo è il luogo di uno scambio nei due sensi, cioé tra la struttura materiale e la Figura, tra la Figura e la stesura: come una membrana percorsa da un doppio scambio, qualcosa passa in un senso e nell'altro. Se la pittura non ha niente da narrare né una storia da raccontare, succede tuttavia qualcosa che definisce il suo funzionamento.

Nel cerchio la Figura è seduta sulla sedia, sdraiata sul letto: talvolta sembra perfino in attesa di ciò che succederà. Ma ciò che avviene, o avverrà o è già avvenuto, non è uno spettacolo, una rappresentazione. «Coloro che aspettano» in Bacon non sono spettatori. Si può sorprendere anche nei quadri di Bacon lo sforzo per eliminare ogni spettatore, e attraverso ciò ogni spettacolo: i *Tre studi di Isabel Rawsthorne* (1967) mostrano la Figura che chiude la porta all'intrusa o alla visitatrice, anche se si tratta del suo stesso doppio. Si dirà che in molti casi sussiste una sorta di spettatore, un voyeur, un fotografo, un passante, uno «che attende», distinti dalla Figura: specie nei trittici di cui è una sorta di legge, ma non solo in essi. Noteremo tuttavia che Bacon ha bisogno, nei suoi quadri e soprattutto nei trittici, di una funzione di *testimone* che fa parte della figura e non ha niente a vedere con lo spettatore. Così simulacri di fotografie appesi alle pareti possono pure occupare questo ruolo di testimoni. Sono testimoni, non nel senso di spettatori ma di elementi-riferimenti o costanti in rapporto ai quali si stima una variazione. In realtà il solo spettacolo è quello dell'attesa o dello sforzo, ma questi si producono solo quando non ci sono più spettatori.

In questo sforzo di eliminare lo spettatore, la Figura fa già mostra di un singolare atletismo, ancora più singolare poiché la sorgente del movimento non è in essa. Il movimento va piuttosto dalla struttura materiale, dalla stesura, alla Figura. In molti quadri la stesura è precisamente presa nel movimento con cui imprigiona la Figura: la struttura materiale si arrotola intorno al contorno per imprigionare la Figura che accompagna il movimento con tutte le sue forze. Estrema solitudine delle Figure, estrema chiusura del corpo che esclude ogni spettatore: la Figura non diventa tale se non attraverso questo movimento in cui si chiude e che la chiude.

Ma l'altro movimento, che coesiste evidentemente col primo, è al contrario quello della Figura verso la struttura materiale, verso la stesura. Dall'inizio la figura è il corpo, e il corpo ha luogo nel recinto del cerchio. Ma il corpo non attende soltanto qualcosa dalla struttura, attende qualcosa in se stesso, fa sforzo su se stesso per diventare Figura. Ora, è nel corpo che qualcosa succede: esso è sorgente di movimento. Non si tratta più del problema del luogo ma piuttosto dell'avvenimento. Se c'è sfor-

zo, e spesso intenso, non è affatto uno sforzo straordinario, com'era il caso di un'impresa al di sopra delle forze del corpo e rivolta su un oggetto distinto. Il corpo come plesso, e il suo sforzo o la sua attesa di uno spasimo. Forse è un'approssimazione dell'orrore o dell'abiezione secondo Bacon. Un quadro può farci da guida, *Figura al lavabo* del 1976: appeso all'ovale del lavabo, incollato con le mani al rubinetto, il corpo-figura fa su se stesso uno sforzo intenso immobile, per sfuggire intero dal buco di scarico.

Scena isterica. Tutta la serie degli spasimi in Bacon è di questo tipo: orrore, vomito, escremento, sempre il corpo che tenta di sfuggire *attraverso* uno dei suoi organi, per raggiungere la stesura, la struttura materiale. Bacon ha spesso detto che, nel campo delle Figure, l'ombra aveva altrettanta presenza del corpo; ma essa non raggiunge questa presenza se non perché sfugge dal corpo ed è il corpo che è sfuggito attraverso tale o talaltro punto localizzato nel contorno. E il grido, il grido di Bacon, è l'operazione per la quale il corpo intero sfugge attraverso la bocca. Tutte le spinte del corpo.

La bacinella del lavabo è un luogo, un contorno, una ripetizione del tondo. Ma qui la nuova posizione del corpo in rapporto al contorno mostra che siamo arrivati a un aspetto più complesso (anche se questo aspetto è presente dall'inizio): non è più la struttura materiale che si arrotola sul contorno per avvolgere la Figura, è la Figura che pretende di passare attraverso un punto di fuga nel contorno per dissiparsi dentro la struttura materiale. È la seconda direzione dello scambio, e la seconda forma dell'atletismo derisorio. Il contorno assume dunque una nuova funzione, perché non è più piatto ma disegna un volume cavo e comporta un punto di fuga. Gli ombrelli di Bacon al proposito sono l'analogo del lavabo. Nelle due versioni di *Pittura*, 1946 e 1971, la Figura è installata nel cerchio di una balaustra, ma nello stesso tempo si lascia afferrare dall'ombrello semisferico e sembra tendere alla fuga attraverso la punta dello strumento: non si vede ormai che il suo abietto sorriso. Così la *Figura sdraiata con siringa ipodermica* (1963) costituisce meno un corpo bucato, nonostante le dichiarazioni di Bacon, che un corpo che tenta di passare per la siringa e di sfuggire attraverso questo buco e questa punta di fuga che funziona come organo-protesi.

Se la pista o il cerchio si prolungano nel lavabo, nell'ombrello, il cubo o il

Francis Bacon, Gli acrobati, 1967. olio su tela, 198 x 147,5 cm. Courtesy Claude Bernard, Parigi.

parallelepipedo si prolungano pure nello specchio. Gli specchi di Bacon sono tutto quel che si vuole salvo una superficie riflettente; lo specchio è uno spessore opaco talvolta nero. Bacon non ha visto affatto lo specchio allo stesso modo di Lewis Carroll. Il corpo passa nello specchio, ci si stabilisce, esso stesso e la sua ombra. Il corpo sembra allungarsi, appiattirsi, stirarsi nello specchio, così come si contraeva per passare attraverso il buco. Secondo il caso la testa si spacca con una grande fenditura triangolare, che si riproduce ai due lati e la disperde in tutto lo specchio come un blocco di grasso nel brodo. Ma nei due casi, altrettanto bene l'ombrello o il lavabo che lo specchio, la Figura non è solo isolata, è deformata e talvolta contratta e aspirata, talaltra stirata e dilatata. Questo perché il movimento non è più quello della struttura materiale che avvolge la Figura ma quello della Figura che va verso la struttura e tende al limite a dissiparsi nelle stesure di quella. La Figura non è solo il corpo isolato, ma il corpo deformato che fugge. Ciò che trasforma la deformazione in destino è il fatto che il corpo ha un rapporto necessario con la struttura materiale: non solo questa si arrotola su di esso, ma esso stesso deve raggiungere quella e dissiparsi in essa, e per questo deve passare attraverso o dentro questi strumenti-protesi che costituiscono dei passaggi e degli stati reali, fisici, affettivi, della sensazione e niente affatto delle immaginazioni. È tutta la struttura ma-

teriale a svolgere il ruolo di specchio virtuale, di ombrello o lavabo virtuali, al punto che le deformazioni strumentali si trovano immediatamente riportate *sulla* Figura. Così l'*Autoritratto* del 1973, l'uomo dalla testa di porco: è lì che si svolge la deformazione. Dacché lo sforzo del corpo si svolge su se stesso, la deformazione è statica. Il corpo intero è percorso da un intenso movimento. Movimento difformemente difforme, che riporta ad ogni momento l'immagine reale sul corpo per costituire la Figura.

Il corpo, la carne e lo spirito: il divenire-animale

Il corpo è la Figura, o piuttosto il materiale della Figura. Non si confonderà soprattutto il materiale della Figura con la struttura materiale spazializzante, che si tiene dall'altra parte. Il corpo è la Figura, non la struttura. Inversamente la Figura, essendo corpo, non è volto e neppure ha un volto, ma una testa, perché la testa è parte integrante del corpo, e può perfino ridursi alla testa. Ritrattista, Bacon è pittore di teste e non di volti. C'è grande differenza infatti tra i due, perché il volto è un'organizzazione spaziale strutturata che ricopre la testa, mentre quest'ultima è una dipendenza del corpo, anche se ne è la punta. Non che manchi di spirito, ma si tratta di uno spirito che è corpo, soffio corporeo e vitale, uno spirito anima, lo spirito animale dell'uomo: uno spirito-porco, spirito-bufalo, cane, topo . . . È dunque un progetto particolare quello che Bacon persegue come ritrattista: disfare il volto, ritrovare o far sorgere la testa sotto il volto.

Le deformazioni attraverso le quali il corpo passa sono anche i *tratti animali* della testa. Non si tratta affatto di una corrispondenza tra forme animali e forme del volto. In effetti, questo ha perso la sua forma subendo le operazioni di pulitura e spazzolatura che lo disorganizzano e fanno sorgere al suo posto una testa. E i segni e i tratti di animalità non sono in primo luogo forme animali, ma piuttosto spiriti che assillano le parti trattate, che tirano la testa, la individualizzano e la qualificano senza volto. Pulitura e tratti, in quanto procedimenti di Bacon , trovano qui un senso particolare. Capita che la testa d'uomo sia sostituita da un animale; ma non tanto l'animale come forma, quanto l'animale come *tratto*, per esempio un tratto fremente d'uccello che si libra sulla parte ripulita, mentre i simulacri dei ritratti-volti, accanto, servono solo da «testimoni» (così nel *Trittico* del 1976). Capita poi che un animale, per esempio un vero cane, sia trattato come l'ombra del suo padrone; o inversamente che l'ombra dell'uomo assuma un'esistenza animale autonoma e indeterminata. L'ombra sfugge dal corpo come un animale che nascondiamo in noi stessi. Invece di corrispondenze formali, ciò che la pittura di Bacon costituisce, è una *zona d'indistinzione, d'indecidibilità*, tra l'uomo e l'animale: l'uomo diventa animale, ma non lo diviene senza che l'animale allo stesso tempo diventi spirito, spirito dell'uomo, spirito fisico dell'uomo presentato nello specchio come Eumenide o Destino. Non è mai una combinazione di forme, piuttosto il fatto comune: il fatto comune dell'uomo e dell'animale. Al punto che perfino la Figura più isolata di Bacon è già accoppiata, l'uomo accoppiato col suo animale in una tauromachia latente.

Questa zona oggettiva d'indistinzione era già corpo intero, ma il corpo in quanto carni e *carne*. Senz'altro il corpo ha anche ossa, ma le ossa sono solo struttura spaziale. Si è sovente distinto tra carni e ossa. Il corpo non si rivela che allorché smette di essere sotteso dalle ossa, quando le carni non coprono più le ossa, quando esistono le une e le altre ma autonomamente, le ossa come struttura materiale del corpo e le carni come materiale corporeo della Figura. Bacon ammira la giovane di Degas, in *Dopo il bagno*, la cui colonna vertebrale interrotta sembra uscire dalle carni, mentre queste ne sono tanto vulnerabili e ingegnose, acrobatiche. In tutt'altro contesto Bacon ha dipinto una colonna vertebrale simile per una Figura che fa contorsioni a testa in giù. Bisogna arrivare a questa tensione pittorica di carni e ossa: è precisamente la *carne* che realizza questa tensione in pittura, e questo anche attraverso lo splendore dei colori. La *carne* è questo stato del corpo in cui le carni e le ossa si confrontano a livello locale, invece di comporsi strut-

Francis Bacon, Studio per una testa, 1960, olio su tela, Collezione Mr. and Mrs. E.A. Bergman, Chicago.

turalmente. Allo stesso modo la bocca e i denti — che sono infatti piccole ossa. Nella *carne* si direbbe che le carni *scendono* dalle ossa, mentre le ossa si levano da esse. È caratteristica di Bacon, differente da Rembrandt e da Soutine. Se esiste una «interpretazione» del corpo in Bacon possiamo trovarla nel suo gusto di dipingere Figure sdraiate le cui braccia o la coscia tenuta ritta valgono da ossa così che le carni assopite sembrano discenderne. Così nel pannello centrale del *Trittico* del 1968 i due gemelli addormentati, fiancheggiati da testimoni, dagli spiriti animali; ma anche la serie dei dormienti con braccio alzato, della donna che dorme con una gamba tenuta in verticale, e dell'altra dormiente o della drogata con le cosce sollevate. Ben al di là del sadismo apparente, le ossa sono come gli attrezzi (carcassa) di cui le carni sono l'acrobata. L'atletismo del corpo si prolunga naturalmente in questa acrobazia delle carni.

Pietà per la *carne!* Non ci sono dubbi, la *carne* è l'oggetto più alto della pietà di Bacon, il suo solo oggetto di pietà, la sua pietà di Anglo-Irlandese. E in questo assomiglia a Soutine con la sua immensa pietà di Ebreo. La *carne* non è assimilabile alle carni morte, ha mantenuto tutte le sofferenze e preso su di sé tutti i colori delle carni vive. Tanto dolore convulsivo e tanta vulnerabilità, ma anche invenzione affascinante, colore e acrobazia. Bacon non dice «Pietà per le bestie», ma piuttosto ogni uomo che soffre è *carne*. La *carne* è la zona comune all'uomo e alla bestia, la loro zona d'indistinzione, è questo «fatto», questo stato anche in cui il pittore si identifica agli oggetti del suo orrore o della sua compassione. Il pittore è certamente macellaio, ma è nella macelleria come in una chiesa, come la *carne* per Crocefisso (*Pittura* del 1946). Solo nelle macellerie Bacon è un pittore religioso: «Sono sempre rimasto colpito dalle immagini relative ai mattatoi e alla *carne*, e per me esse sono strettamente legate a tutto quel che è la Crocefissione . . . È sicuro, siamo *carne*, siamo carcasse in potenza. Se vado da un macellaio trovo sempre sorprendente non essere io stesso là, al posto dell'animale . . . »

Francis Bacon, Van Gogh in un paesaggio, 1957/58. Courtesy Musée National d'Art Moderne, Parigi.

Non è un accomodamento dell'uomo e della bestia, non una somiglianza, è un'identità di fondo, una zona d'indistinzione più profonda di ogni identificazione sentimentale: l'uomo che soffre è una bestia, la bestia che soffre è un uomo. È la realtà del divenire. Quale uomo rivoluzionario in arte, in politica, in religione o altro, non ha sentito questo momento estremo in cui non era niente altro che una bestia e diventava responsabile, non dei vitelli che muoiono, ma *di fronte* ai vitelli che muoiono?

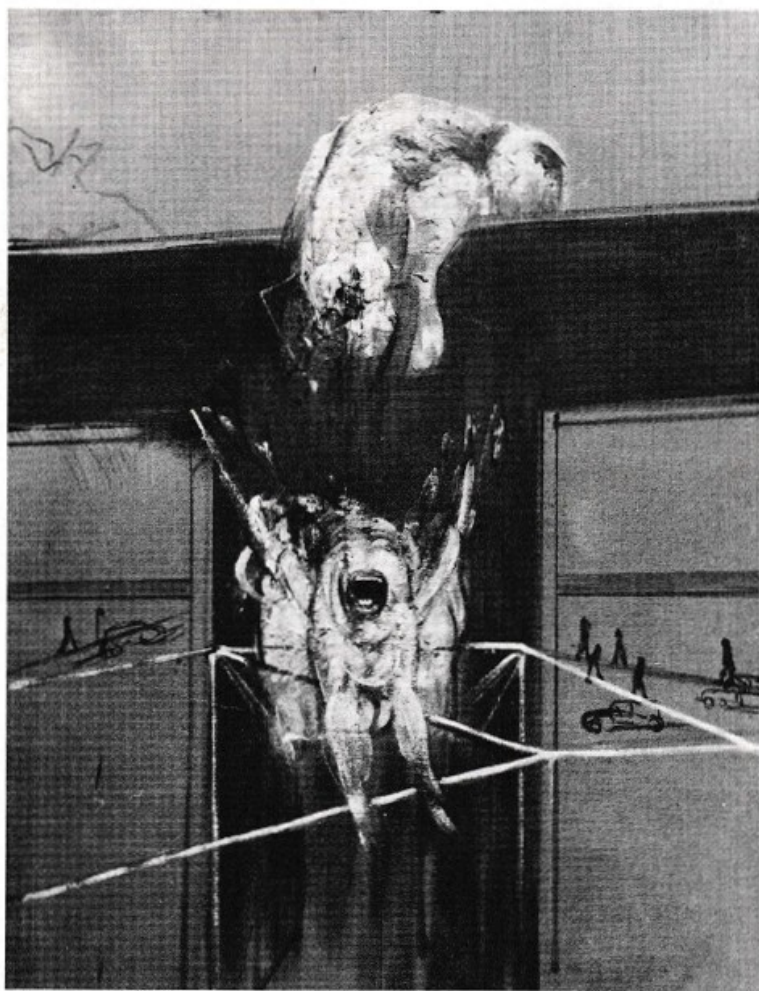
Ma è possibile che si dica la stessa cosa, esattamente la stessa cosa, della *carne* e della testa, sapendo che si tratta della zona d'indecisione oggettiva tra l'uomo e l'animale? Possiamo dire oggettivamente che la testa è *carne* (così come la *carne* è spirito)? Di tutte le parti del corpo la testa non è forse la più vicina alle ossa? Guardate El Greco, e ancora Soutine. Ora, pare che Bacon non concepisca la testa in questo modo: l'osso appartiene al volto, non alla testa. Non ci sono teste di morto secondo Bacon. La testa è disossata piuttosto che ossuta; non è affatto molle tuttavia, ma compatta. La testa è fatta di carni, e la maschera stessa non è mortuaria, è un blocco di carni compatte che si separano dalle ossa: così gli *Studi per un ritratto di William Blake*. La testa personale di Bacon è fatta di carni abitate da un bellissimo sguardo senza orbita. Ed è ciò di cui fa vanto a Rembrandt, di avere cioé saputo dipingere un ultimo autoritratto come un blocco simile di carni senza orbite. In tutta l'opera di Bacon il rapporto testa-*carne* percorre una scala intensiva che la rende sempre più intima. Dapprima la *carne* (carni da una parte e ossa dall'altra) è posta sul bordo della pista o della balaustra dove sta la Figura-testa; ma è anche la spessa pioggia di carni che sta intorno alla testa e che disfa il suo volto sotto l'ombrello. Il grido che esce dalla bocca del

Francis Bacon, Nudo sdraiato con siringa ipodermica, 1963. olio su tela, 198 x 145 cm. University Art Museum, Berkeley.

Papa, la pietà che esce dai suoi occhi ha per oggetto la *carne*. Poi la *carne* ha una testa attraverso la quale fugge e scende dalla croce, come nelle due *Crocefissioni*. Poi ancora tutta la serie delle teste di Bacon affermeranno la loro identità con la *carne*, e tra le più belle quelle dipinte coi colori della *carne*, il rosso e il blu. Infine la *carne* è essa stessa carni, la testa è diventata la potenza non localizzata della *carne*, come nel *Frammento di una crocefissione* del 1950 in cui tutta la *carne* urla, sotto lo sguardo di uno spirito-cane che si sporge dall'alto della croce. Ciò che Bacon non ama di questo quadro è la semplicità del procedimento apparente: sarebbe sufficiente scavare una bocca in piena *carne*. Ancora occorre fare vedere l'affinità della bocca, e dell'interno della bocca, con la *carne*, e aggiungere a quel punto in cui la bocca aperta è diventata aperta la sezione di un'arteria, o anche di una manica di vestito che sta per l'arteria, come nel sacco sanguinante del trittico *Sweeney Agonistes*. Allora la bocca acquista questa potenza di non ubicazione che fa di tutta la *carne* una testa senza volto: non è più un organo particolare, ma il buco attraverso cui il corpo intero sfugge, e attraverso cui scendono le carni. Ciò che Bacon chiama il Grido nell'immensa pietà che comporta la *carne*.

Pittura e sensazione

Ci sono due modi per sorpassare la figurazione (cioè insieme l'illustrativo e il narrativo): o verso la forma astratta, o verso la Figura. A questa via della Figura Cézanne dà un nome semplice: la sensazione. La Figura è la forma sensibile rapportata alla sensazione; essa agisce immediatamente sul sistema nervoso, che è carne - mentre la Forma astratta si rivolge al cervello, agisce attraverso l'intermediario del cervello, più vicino alle ossa. Certamente Cézanne non ha inventato da solo questa via della sensazione in pittura, tuttavia le ha dato uno statuto senza precedenti. La sensazione è il contrario del facile e del fatto, del cliché, ma anche del «sensazionale», dello spontaneo... La sensazione ha un volto girato verso il soggetto (il sistema nervoso, il movimento vitale, «l'istinto», il «temperamento», tutto un vocabolario comune al Naturalismo e a Cézanne), e uno girato verso l'oggetto («il fatto», il luogo, l'avvenimento); o piuttosto non ha volti per niente, è le due cose indissolubili, è essere-al-mondo, come dicono i fenomenologi: nello stesso tempo *divengo* nella sensazione e qualcosa *arriva* dalla sensazione stessa, l'uno attraverso l'altra. E al limite è lo stesso corpo a darla e a riceverla, che è insieme oggetto e soggetto. Io spettatore non provo la sensazione se non entrando nel quadro, accedendo all'unità del senziente e del sentito. La lezione di Cézanne al di là degli impressionisti: non è nel gioco «libero» o disincarnato della luce e del colore (impressioni) che la Sensazione è, al contrario è nel corpo, fosse pure il corpo di una mela. Il colore è nel corpo, la sensazione è nel corpo, e non nell'aria. La sensazione è ciò che è dipinto; dipinto nel quadro è il corpo, non in quanto rappresentato come oggetto, ma in quanto vissuto come senziente tale sensazione.

Questo il filo molto generale che lega Bacon e Cézanne: dipingere la sensazione, o, come dice Bacon con parole molto simili a quelle di Cézanne, registrare il fatto. «È una questione molto urgente e difficile sapere perchè una pittura tocca direttamente il sistema nervoso». Quando Bacon parla della sensazione vuole dire due cose molto vicine a Cézanne. In negativo, dice che la forma rapportata alla sensazione (Figura) è il contrario della forma rapportata a un oggetto che essa deve rappresentare (figurazione). Secondo un'espressione di Valery, la sensazione è ciò che trasmette direttamente evitando il raggiro e la noia di una storia da raccontare. E in positivo Bacon non smette di dire che la sensazione è ciò che passa da un «ordine» ad un altro, da un «livello» ad un altro, da un «campo» ad un altro. È la ragione per cui la sensazione è generatrice di deformazioni, agente di defor-

Francis Bacon, Frammento di crocefissione, 1950.
olio e ovatta su tela, 140 x 108,5 cm. Courtesy Stedelijk van Albe Museum, Eindhoven.

mazioni del corpo. E al riguardo si può fare lo stesso rimprovero alla pittura figurativa e alla pittura astratta: entrambe passano attraverso il cervello, non agiscono direttamente sul sistema nervoso, non accedono alla sensazione, non liberano la Figura, e questo perchè restano a *un solo e medesimo livello*. Possono operare trasformazioni della forma ma non giungono a deformazioni del corpo.

Cosa vuol dire Bacon, ovunque nelle sue interviste, ogni volta che parla degli «ordini di sensazione», di «livelli sensitivi», di «campi sensibili» o di «sequenze motrici»? Si potrebbe credere dapprima che ad ogni ordine, livello o campo, corrisponda una sensazione specifica: ogni sensazione sarebbe dunque un termine in una sequenza o serie. Per esempio la serie degli autoritratti di Rembrandt ci spingono in livelli sensibili diversi. Ed è vero che la pittura, e soprattutto quella di Bacon, procede per serie: serie di crocefissioni, di papi, di ritratti, di autoritratti, serie della bocca, della bocca che grida, che sorride... Ancor più la serie può essere serie di simultaneità, come nei trittici che fanno coesistere tre ordini o tre livelli almeno; e la serie può essere chiusa quando ha una composizione contrastante, ma può essere aperta quando è continuata o continuabile al di là dei tre. Tutto questo è vero, ma giustamente non sarebbe vero se non ci fosse ancora qualcos'altro che vale già per ogni quadro, ogni Figura, ogni sensazione. È ogni quadro, ogni Figura, ad essere una sequenza e una serie (e non solo un termine nella serie). Ogni sensazione è a diversi livelli, diversi ordini o vari campi. Sebbene non ci siano delle sensazioni di diversi ordini, ma diversi ordini di una sola e medesima sensazione. È proprio della sensazione inglobare una differenza di livello costitutiva, una pluralità di campi costituenti. Ogni sensazione, e ogni Figura, è già sensazione «accumulata», «coagulata», come in una figura di calcare. Da cui il carattere irriducibilmente sintetico della sensazione. Ci si domanderà perciò da dove viene questo carattere sintetico attraverso il quale ogni sensazione materiale ha vari livelli, vari ordini o campi. Cosa sono questi livelli, e che cosa fa la loro unità senziente e sentita?

Una prima risposta è evidentemente da rifiutare. Ciò che costituirebbe l'unità materiale sintetica di una sensazione sarebbe l'oggetto rappresentato, la cosa figurata. È teoricamente impossibile, poichè la Figura si oppone alla figurazione.

Francis Bacon, Pittura, 1946.
olio su tela, 198 x 132 cm. Courtesy Museum of Modern Art, New York.

Una seconda interpretazione deve essere scartata, quella che confonderebbe i livelli di sensazione, cioè le valenze della sensazione, con un'ambivalenza del sentimento.

Ci sarebbe poi una terza ipotesi più interessante, l'ipotesi motrice. I livelli di sensazione sarebbero come dei punti di sosta o delle istantanee del movimento, che ricomporrebbero il movimento sinteticamente nella sua continuità, velocità e violenza: così il cubismo sintetico, o il futurismo, o il *Nudo* di Duchamp. Ed è pur vero che Bacon è affascinato dalle scomposizioni del movimento di Muybridge e se ne serve come materiale. È vero anche che sa ottenere per conto suo dei movimenti violenti di grande intensità, come il giro della testa a 180 gradi di George Dyer che si volta verso Lucian Freud. E più in generale le Figure di Bacon sono sovente colte nel vivo di una strana passeggiata: *L'uomo che porta un bambino*, o il Van Gogh. L'isolante della Figura, il tondo o il parallelepipedo, diventano essi stessi motori, e Bacon non rinuncia al progetto che una scultura mobile potrebbe realizzare

più facilmente: che il contorno o il piedistallo possono spostarsi lungo l'armatura in modo tale che la Figura faccia un «giretto» quotidiano. Ma appunto è il carattere di questo «giretto» che può illuminare lo statuto del movimento in Bacon. Mai Beckett e Bacon sono stati più vicini, e si tratta di un giretto alla maniera delle passeggiate dei personaggi di Beckett, i quali pure si spostano sobbalzando senza lasciare il loro cerchio o parallelepipedo. Sebbene, anche quando il contorno si sposta, il movimento consiste meno nello spostamento che nell'esplorazione amebica alla quale la Figura si dedica dentro il contorno. Il movimento non spiega la sensazione, si spiega invece attraverso l'elasticità della sensazione, la sua *vis elastica*. Seguendo la legge di Beckett e di Kafka, c'è un'immobilità al di là del movimento; al di là dell'essere in piedi c'è l'essere seduti e al di là ancora l'essere sdraiati, così fino alla dissipazione completa. Il vero acrobata è quello dell'immobilità dentro il cerchio.

Allora ci sarebbe ancora un'altra ipotesi, più «fenomenologica». I livelli di sensazione sarebbero veramente campi sensibili rinvianti ai diversi organi di senso; ma giustamente ogni livello, ogni campo avrebbe un modo di rinviare agli altri indipendentemente dall'oggetto comune rappresentato. Tra un colore, un gusto, un toccare, un odore, un rumore, un peso, ci sarebbe una comunicazione esistenziale che costituirebbe il momento «pathetico» (non rappresentativo) della sensazione. Per esempio in Bacon, nelle *Corridas* si sentono gli zoccoli del toro, nel *Trittico* del 1976 si tocca il fremito dell'uccello che affonda nel posto della testa, e ogni volta che le carni sono rappresentate le si tocca, le si sente, le si mangia, le si pesa, come in Soutine; e il Ritratto di Isabel Rawsthorne fa sorgere una testa alla quale sono aggiunti ovali e tratti per spalancare gli occhi, gonfiare le narici, prolungare la bocca, rendere mobile la pelle, in un esercizio comune di tutti gli organi insieme. Apparterrebbe dunque al pittore di *far vedere* una specie di unità originale dei sensi, e di far apparire visivamente una Figura multisensibile. Ma questa operazione non è possibile se non perchè la sensazione di tal o tal altro campo (qui la sensazione visiva) è direttamente in presa sulla potenza vitale che deborda tutti i campi e li attraversa. Questa potenza è il Ritmo, più profondo della visione, dell'audizione, etc. E il ritmo appare come musica quando investe il livello auditivo, come pittura quando investe il livello visivo. Una «logica del senso», diceva Cézanne, non razionale, non cerebrale. L'ultima è dunque il rapporto del ritmo alla sensazione che mette in ogni sensazione i livelli e i campi attraverso i quali passa. E questo ritmo percorre un quadro come percorre una musica; è diastole-sistole: il mondo che mi prende chiudendosi su di me, l'io che si apre al mondo e lo apre. Cézanne, si dice, è precisamente colui che ha messo un ritmo vitale nella sensazione visiva. Occorre dire la stessa cosa per Bacon, con la sua coesistenza di movimenti, quando la stesura si richiude sulla Figura, e quando la Figura si contrae o al contrario si stende per raggiungere la stesura, fino a fondersi con essa? È possibile che il mondo artificiale e chiuso di Bacon testimoni di uno stesso movimento vitale della Natura di Cézanne? Non è una semplice parola quando Bacon dichiara di essere cerebralmente pessimista ma nervosamente ottimista, di un ottimismo che non crede che alla vita. Lo stesso «temperamento» di Cézanne? La formula di Bacon sarebbe figurativamente pessimista ma figuralmente ottimista.

(Traduzione dal Francese: Elio Grazioli)

Courtesy La Différence, Parigi ■

Roma anni 60: riflusso o Storia?

Nel 1960 gli anni 50 avevano 10 anni

Anticipazioni e illuminazioni, successi e fallimenti in una rievocazione sul filo della memoria

Fabio Mauri

Io vedo, mi sforzo di guardare con cura, Piazza del Popolo battuta dai venti e da luce come un mare. I tavolini del caffè Rosati avvitati al suolo. Le tovagliette instabili come gonne tenute a freno da tazze e bicchieri che Camerieri Severi, Notabili Professori, alcuni Grandi Impediti, servono in giacchetta bianca pesta e pensiero fisso al di sopra delle teste. Noi, gli avventori, nel tempo un po' famosi, più che famosi noti, li vedo come siamo, ansiosi: un'onda multipla di facce infusa di quel malumore universale che urta contro l'autorità lisa dei Camerieri, sproporzionata, sul mandarino alla menta e sulle nostre sorti di giovani dominati da una passione.

Tra una raffica e l'altra, lì c'è Plinio. Più che stare, Plinio De Martiis parte e arriva dal marciapiede di fronte. Perché è irrequieto, sia nel successo che nell'insuccesso. Ha bisogno continuo di autoverifica, di ridirsi da solo ciò che si è già detto in due, di ciò che ha deciso in tre per un progetto a quattro. Perde occasionalmente tempo nell'anticamera della propria scettica solitudine con cui ha perpetuo appuntamento. Ma arriva Afro. Il maestro dalla autorità serena, fin troppo, perizia indicibile, un impermeabile caki, un lieve sorriso beato come i campi di colore nelle sue tele, i capelli bianchi corti (anni 30, siamo nei '60, attenzione!), là dove, vedo, tendono à allungarsi sul collo dei più giovani. C'è Rachéle, c'è Ninì . . . Ninì Pirandello è la moglie di Plinio. Rachéle è una mulatta francese con accento della *banlieu* trasteverina. Ricca, in qualche modo coperta di piume, frequenta solo pittori . . . Arriva e se ne va in tempo dalla storia e dalla piazza. Non fa capire fino in fondo chi sia, di che natura simpatia e sfrontatezza, qualità in qualche modo

accanto: Fabio Mauri, Cassetto, 1959. Istituto d'Arte Contemporanea, Parma. Sopra: Mario Schifano, True Love Number Four, 1962. Courtesy Studio Marconi, Milano

inerenti. Seduto al tavolo d'angolo, tra il portone della nuova «Tartaruga» e Via dell'Oca, dove abito, vedo che è già iniziato il gioco di Piazza del Popolo. Un mare, in cui s'alza la brezza, le barche fanno i bordi, rigano l'acqua sampietrina con frastuono di motori, spruzzano i tavoli, i turisti, le bagnanti nuove, chi pesca, chi nuota, chi non sa nuotare, chi sa. Gastone Novelli, a denti stretti (i fascisti gli hanno rotto la bocca) ha appena riso, alto e artificiale, perché ha avuto un alterco, detto la sua a un artista, a un poliziotto, a qualcuno riva ai tavoli. È appena giunto da, in partenza per, l'America. Con sua moglie Virginia. Interloquisce riformulando daccapo, come replica ad una risposta, la sua domanda. Ha un'agenda con tutti gli indirizzi. Noi non abbiamo ancora l'agenda. Il pittore Boille è vicino a Dorazio. La loro attitudine di artisti è simile. Sono bravi pittori. Boille vive a Parigi, o ci va, sua moglie lo è, o il cognome lo sembra, se Boille ha per scenario più la Francia che Roma. È spiritoso, agile. Noto la luce che da Via del Corso rade i tavoli, allunga l'ombra nella riflessione di un'osservazione appena udita, l'impulso a picchiare criticamente sull'attimo è in conflitto col senso oggettivo della storia e della poesia. Un'insofferenza intellettuale cavalcata da pazienza sociale. Dalla parte di Via Ripetta, sotto i gradini della Chiesa, è in arrivo un gruppetto, una tribù nella tribù. Impermalito, curvo, veggente, Emilio Villa è con Giulio Turcato, intabarrato d'agosto. Non si capisce chi è il cieco e chi è il bastone. Come Lutero, Villa traduce la Bibbia, legge il sanscrito, redige *Appia* rivista d'arte.

Da sinistra: Achille Perilli, Giosetta Fioroni, Mimmo Rotella, Gastone Novelli in Piazza del Popolo.

di subalterno. Gli occhi fissi confermano l'immobilità della fisionomia tra un'incazzatura straripante e una risata su note acute, nobili. Il suo tono di fondo è l'attesa di un eccesso. Ha appena eseguito una statua traversata da scritte, intonaci di segni di pittura di gesto, ma a collage. «È neodadà». Parla con lui Achille Perilli. Il loro tavolo è accorto, centrale, dovunque sia. Achille è ranicchiato nel flusso dei fatti e nella coda dell'occhio. Avverte ciò che avviene ai suoi fianchi e dietro. Attendono Plinio. Vedo Dorazio trascorrere in nel semicerchio del Valadier. Il vento incolla le vesti sui corpi di Ninita Ruspoli, Barbara Steel, Angelica Savinio, Elisabetta Catalano, Mapi, Claudine . Hanno qualcosa di fresco e simbolico sui seni. Lungo i fianchi. Qualcosa sopra, sotto la gonna. Non ricordo bene. Con l'arrivo di Mariella Cesare Vivaldi va a pranzo a casa. Le riserve di comprensione di Vivaldi sembrano provvisorie, sono infinite. Sopporta la scena sociale con pazienza, quasi legato alla sedia. Se interrogato su un fatto, ne conosce trama e significato. Assorto ha raccolto le Poesie d'amore dei Poeti italiani, ha scoperto Burri, o per lo meno gli è intimo. Con loro c'è Vanna Caruso, disegnata fuori epoca, rossa come ai tempi di Milano Daria Guarnati, svelta, fa il grande cinema a Cinecittà. È figlia del questore Caruso, linciato nel Tevere . . . Come è possibile? È così, così mi dicono almeno. Ma che ore sono? Ho 18 anni o 30? A volte 18, a volte 30. Tutta la vita, ormai, ne ha a volte 18, a volte 30. È un trucco? Sono proprio gli anni 60, altissimi, negri . . . L'aria di tempesta irreversibile . . . felice se la

Cy Twombly e Robert Rauschenberg in una trattoria romana. Courtesy La Tartaruga, Roma

tocchi con mano . . .

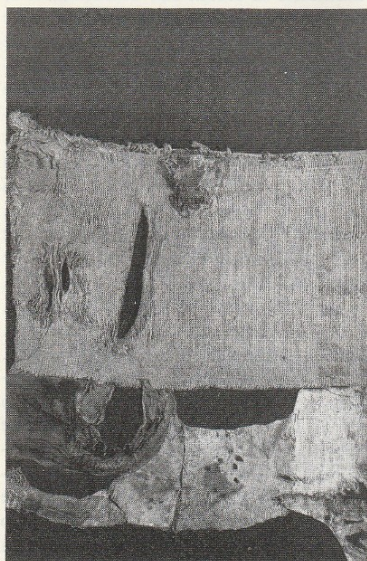
Ieri sera c'erano Mafai e sua moglie. Il Maestro è curioso, spia in giro, deve aver avuto notizia della nuova avanguardia. Melanconico di non aver più tempo, abbastanza tempo. Scruta a la «Tartaruga» (nuova) le prove dei giovani pittori con sapienza e occhio fermo, stropiccia le dita cariche di abilità. Purtroppo il gioco dell'arte coglie i vecchi pittori preparati. La loro libido non spenta. Potrebbero rilanciarsi nel gioco con libertà. Li fa rimuginare una sorta di connivenza con i nuovi giovanotti. Li fa anche uscire con strambe mostre, cosa che scompagina solo se stessi, non il mondo dell'arte, né l'arte, né la fantasia collettiva . . . le loro ultime forme aggiungendosi alle prime, non a quelle degli altri, nuove per data, per natura ... Violetto, prugna, verde fico, carnicino . . . c'era, Mafai! C'era! Ma, allora Burri dov'era? Più di tutti Burri c'era. Sdraiato nel Libro de «L'Obelisco», da Gasparo del Corso, in Via Sistina. Una galleria stretta, incastonata tra boutiques, caffè, agenzie di viaggio. Nella vetrina la Monografia su Burri è aperta su un *Sacco*. Proprio un sacco. Da un buco fuoriesce colore nero, o rosso pompiere. Immagine che mozza il fiato. Burri fa un salto, nel cielo della pittura, e non tocca terra. Il suo gesto taglia ogni altra pittura, la sposta, ritta in piedi, da un'altra parte, fuori della rappresentazione. Il mondo stesso diviene la materia, prima e ultima, dell'arte. Burri non lo si incontra. È schivo. Fascista. Come fascista? Era fascista, o per lo meno non è antifascista. Chi lo conosce? Emilio Villa. Plinio De Martiis. Cesare Vivaldi. Sta a Roma? Non sta a Roma. È stato prigioniero per anni nel Texas . . . Dove si vedono i suoi quadri? A «L'Obelisco», oppure forse presso Giorgio Franchetti, Luisa Spagnoli ne ha uno. Accanto alla vetrina su Burri, una macchinetta fotografica fatta in raso nero e perline, con un paio di altri ibridi oggetti, avvincenti, bianconeri. Guidarino Guidi, talent scout di Fellini ne *La dolce vita* ne parla entusiasta. Sono di un pittore americano appena ripartito per l'America, vissuto parecchi anni a Roma, è Robert Rauschenberg . . . *Vero, non vero?* Ricordo benissimo la macchinetta fotografica accanto al libro su Burri. Un bric-à-brac da toilette, il travestitismo oggettuale, un'arte precisamente omosessuale. Ma anche un tentativo, poco riuscito, di salto. Ha visto Burri? Non so, ne sono solo certo. Finalmente Burri appare. In Piazza del Popolo serpeggia una scudisciata. C'è Burri. Il maglione girocollo, l'aria da investigatore che ha risolto il caso, Burri, lui, com'è, passa veloce, saluta solo Plinio. I suoi attraversamenti rapidi devono avere ragioni profonde o troppo semplici. Non recita nemmeno il proprio mito, nessuno che possa trattenerlo tra i pittori.

Dietro l'angolo di Via del Babuino alla vecchia «Tartaruga» c'è l'inaugurazione della mostra di Ettore Colla. Così nitida, facile, esatta, pensabile da tutti. Bellissima. Colla non somiglia alle sue sculture, né a nient'altro di estetico. Un pensionato calvo con gli occhiali a cerchietto. La turba dei giovani neodadaisti scruta con stupore tanta bellezza, e la figura dell'autore che non ne dà il minimo preavviso. Vedo bene, in quei paraggi, Giuseppe Capogrossi, con moglie e figlia seduti una volta tanto ai tavolini. La sua aria è umilmente imponente. La figlia tace, nasconde una bellezza intatta in una scontrosità aderente come un costume da bagno stretto. I nuovi pittori adorano le figlie dei Maestri. Loro fuggono, scompaiono di notte, in cerca di compagni diversi, universitari, medici, avvocati, chiunque non sia pittore. Sono invece le opposte, le borghesi, a sciamare verso quei ragazzi di talento. L'aristocrazia romana, figli e figlie, (sembra un caso nuovo, un'illuminazione di tempi fluorescenti, non è che tradizione antica, a sfogliare vite di pittori del cinque, sei, sette ottocento) sempre, nel Lazio, han fatto l'amore con artisti. Rotella giunge solo da Via Ripetta. Lavora di giorno alle Poste, si dice che abbia 90 anni. Nessuno meno di lui potrà rispondere. L'intimità di Rotella è un numero registrato su telaio. Ha il sottobranda colmo di carte strappate al muro di notte dentro una cartella Bristol munita di un piatto coltello da pasticcere. Il resto sono tamburi e ragazze francesi. Ogni Jacqueline sbandata ha in casa Rotella un sostegno pronto, e ragionevole. Il tempo necessario a capire cosa è la vita, Mimmo Rotella ha già capito che non deve essere mai più spiegata. Ma strappata ed esibita con cura. Come Dalì la vera coscienza, così Rotella l'anima, la nasconde per sempre. Un Protorobot. Infatti è un artista perfetto. Vi sono occhi di lupi che squadrano l'onda urbana, l'abboccamento domenicale alle paste caramellate di storia borghese, con la

Gabriella Drudi con Willelm De Kooning nello studio di De Kooning a New York.

Da sinistra: Alberto Burri, Willelm De Kooning e Afro al tiro al piattello, Roma 1959. Courtesy La Tartaruga, Roma.

medesima taratura di sguardo iniettato di rosso talento, di audacia, di blu e ironia color crema. Una realtà formata, pomposa, descritta, (un'intera letteratura la ricopre), è invece traversata da lampi di targhe, segnali, crepe di vetro, di celluloide, tagli d'abito nuovi. Qualcosa è mosso, più che non si muova. Qualcos'altro si muove, ma solo se fai attenzione. I neodadaisti fulminano la realtà con sguardi di cerbottana. È bene scrutare l'orizzonte. Si attende il Bersaglio Generale. Poiché lo Spirito Santo è già in volo. Se ne sente il rombo dentro le colonne rosee delle chiese gemelle. Ora qui ora là si posa su di una testa liscia o riccia, e parla. La nuova tribù gira pericolosamente senza guinzaglio. Il Tempo muta. Ogni mese è un anno. Ogni giorno un mese. I secondi, giorni. Alle 5 un'idea, alle 6 un quadro. Alle 7 una parola, alle 8 una scultura. La storia corre sotto le gambe come un nastro bianco di rotativa. Non ci sono soldi per trattenerla. La calca delle possibilità disordina gli studi. Gli anni 60 grandinano in poche ore su ogni centimetro quadro.

Gli Scarpitta, come dice una famosa fotografia di loro del fotografo o Sansone o Garruba, sono una famiglia. Storica e sensuale. Salvatore, l'uomo unico, ha allestito nello studio vicino a Via del Vantaggio la mostra che la notte trasmigrerà da Plinio, a la nuova «Tartaruga». Siamo in pochi, estatici, a guardare le grandi tele, grandi vele, che ferri dolci ritorti tengono tese e gonfie ad arte, come superfici mosse dal vento

Alberto Burri, Sacco e rosso, 1956.
Courtesy D'Ascanio, Roma.

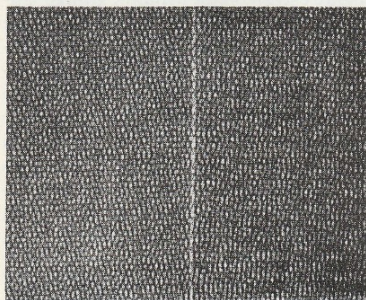
Tristan Tzara e Marcel Duchamp
a "La Tartaruga" di Roma, 20 maggio 1963.

dell'ira, dell'ambizione, della potenza stessa di Salvatore. È un Burri schiarito, una tela di sacco che riprende il volo. Scarpitta partirà subito dopo per l'America. Ha una mostra da Leo Castelli, che, rinunciato a Roma, ha aperto una galleria a New York. Di Salvatore Scarpitta, stella prima, non se ne avrà più vera notizia, pari al suo esodo. Consagra è al mare con la moglie. Le mogli sembrano eterne, (specie quelle americane), producono figli internazionali, muscolosi. Ha fatto un bar in una bara, in un'altra tiene i costumi da bagno. La Biennale lo ha premiato. Le sue grandi trance d'albero sono tagliate con perizia. Un fendente. Vaga Toty Scialoja irrequieto tra i tavolini serali. La sua cultura del prima, del dopo, lo turba. I pittori sono cavalli. Non è ancora certa in loro la parola. Chi l'ha, Scialoja ce l'ha, soffre per i muggiti che si devono udire in giro, nei dibattiti, pro-contro la Galleria d'Arte Moderna, ai convegni al piano di sopra del caffè Rosati. È con lui Gabriella Drudi, sua amica. In lei il concetto di avanguardia tende a diventare un categorema assoluto, al di là di ogni storia di poetica o di indole personale. Forse Gabriella persuade troppo presto all'armatura di una rigidità, di una decisività storica, Toty, che ha natura mimica, ricettiva, versatile, non ascetica. Siamo molto amici. Gabriella racconta di Arshile Gorky che ha conosciuto a New York. Di De Kooning. Di Pollock. Invito gli Scialoja a vedere i miei nuovi quadri, complicati e semplici come crimini. Un garofano vero applicato su fondo bianco. Una fotografia appesa al retro di una scatola di cioccolatini. Lo schermo teso e vuoto, senza segno o colore. Un doppio fumetto di Popeye, come un film. Una tavola interamente nera. Toty Scialoja si inquieta, con molta verbalità e intelligenza, ammetto, respinge quella non pittura. Gabriella Drudi dice che non sa che cos'è ma che può andare bene. Il poeta Bill Demby, loro cognato, si entusiasma. Compra il primo schermo. Una ghiacciaia? Un televisore? Uno schermo? Almeno tutte e tre le cose insieme. Un contenitore di media, lo spettro artificiale od opaco, se si vuole, del segreto di ciò che può scoppiare, che sembra . . . o forse è già scoppiato?

Con Plinio e Cesare Vivaldi decidiamo di fare un giornale, *Artecronaca*. Lo scriviamo in una notte, recensiamo tutte le mostre di Italia e stampiamo. È l'unico numero. Ma intanto, garbatamente estraneo, da Milano, giunge Gillo Dorfles. È identico. Il suo orecchio è partecipe. Appartiene a una società storica perfettamente colta e civile, in ascesa, di cui, nasce il sospetto, sia lui unico membro. Ama sapere e vedere. Le sue idee sono sempre idee prime. In linea di fatto, quindi, e segretamente, è colpito da una delusione cronica. Parte alle nove. Da Milano anche Enrico Castellani giunge a Roma. Giulio Turcato gli ha

Christo durante la mostra a "La Salita"
compie un intervento su una statua
di fronte alla Galleria Nazionale d' Arte Moderna, 1963.
Courtesy La Salita, Roma.

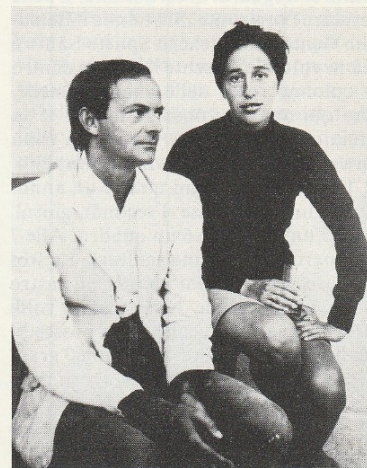
dato i nomi dei pittori da incontrare. Presentandoci, lo dice. È perfetto, asciutto e chiuso, come le sue opere. Ma a Milano ci sono Manzoni e Fontana. Fontana non viene mai a Roma: non ama le «città rotte», mi dice in Corso Monforte. Manzoni è subito morto. Non lo ricordo. L'ho visto un paio di

volte. Sembrava un pugile all'angolo. Non ne ho più memoria. Sottolineo il lapsus. Dovrei averla. Tra i tavoli, accovacciato nello schienale come in un guscio, è Pierre Restany. In cerca di lavoro. Fulmineo nella comprensione delle cose. Le raffiche di idee, le onde di mezzi germi di idea, giungono ad alti schizzi, si rifrangono per la ruminazione individuale, sui tramezzini di pane fatto a triangolo come Dio, e tonno. Il suo contributo è eccezionale. Lì forse gli nasce l'idea del Nouveau Réalisme, tra quelle tovagliette, ed altre milanesi. Non lo so di preciso. Pensammo così con Vivaldi, un giorno. Piazza del Popolo continuava a fornire pittori, non La Pittura. Solo pittori in movimento, non un Movimento di pittori.

Piero Dorazio, Mythification, 1962.
Courtesy Malborough, Roma.

Ma siamo già attratti da Nino e Gina Franchina, un arrivo sempre realmente equo e legale. Figlia di Severini, Gina è francese. Franchina persegue i passi di grande danza, suoi interessi, con una fiducia concreta nell'appartenenza a un'investitura elevata, quella di artista. È condizione poco romana. Una sera, tra di loro, c'è il padre: Severini. Lo ricordo, e comprendo: un signore agiato, i pochi capelli pettinati con cura, in un responsabile paletot di cammello, saluta con cortesia seria, lieve di tutto il peso storico della sua opera, consegnata alle mani di una cultura diversa, francese, che se smette di creare, notoriamente non cessa di conservare ciò che è stato.

La memoria degli stranieri a Roma non termina subito. Gli ex russi sono parecchi. Tra luce e ombra, fingendosi un ragazzo comune, c'è Pier Paolo Pasolini, amico d'infanzia. Non è, come si crede, amato dall'avanguardia. Né la ama. Diffida della genericità dei fini, tipica della ricerca, del dandismo che vi serpeggia, della esplicita non politicità. L'estrazione inizialmente borghese dell'avanguardia lo irrita. Vedo Pier Paolo in segreto anche quando siamo in pubblico. Ne vengo più volte rimproverato. Conosco bene il valore di Pasolini. E la sua prepotenza intellettuale. Conosce Vivaldi, ma come poeta. In riunioni di letterati che si imbandiscono più o meno ogni sera, più o meno al ristorante «Bolognese», l'unico altro che lo incontri della *rive gauche* è Mario Diacono, conoscitore dei «due linguaggi», umanista di avanguardia. È segretario di Ungaretti. Pasolini, Sandro Penna, Attilio Bertolucci, poeti interessati all'arte, persistono in un'antica tradizione italiana di predilezione figurativa, di diffidenza per l'irrazionale dell'avanguardia. Guttuso è l'unico di cui comprendono il linguaggio verbale e le immagini. Ma un'antica amicizia ci consente di intrattenerci al di qua, al di là di un concetto di realtà che io non vedo nella sua fiducia ideologica e linguistica e tanto meno lui, violento, acuto e di ora in ora più famoso, nella mia e dei miei amici. Situati in due correnti come in autobus che porti passeggeri misti, noti e ignoti, nella stessa trancia di città, al di là di ogni proposito, solo quando si scende, ci si accorge di essere stati sullo stesso mezzo pubblico, nella stessa epoca. Cominciarono a sciamare su Roma i grandi americani. Grandi e tristi per sempre. Il più regale, De Kooning, con Ruth Gliegman, sua donna, appena estratta da Fitzgerald. Il profilo sottile da concerto, De Kooning osserva con attenzione gli studi dei giovani pittori d'avanguardia. Gli chiedemmo cos'era la pittura. De Kooning rispose con una frase un po' celebre: «Painting is word».

Da sinistra: la signora Serra, Cesare Vivaldi, Richard Serra, il signor Abe alla prima mostra di Richard Serra alla galleria "La Salita", 24 maggio 1966.
Courtesy La Salita, Roma.

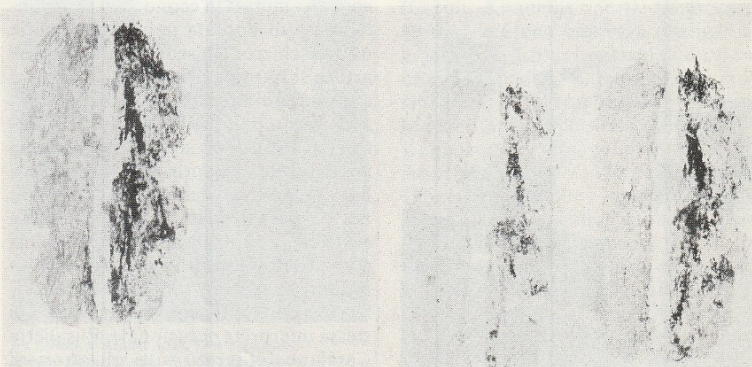
Quando il fronte dell'onda di luce di novità spinge e acceca chi la cavalca, come in ogni onda di rivoluzione, non vi è il tempo necessario, o qualcosa esclude di autoriflettersi con semplicità. Ogni parola ne illumina cento altre. Ogni idea dà concreta direzione a l'onda d'urto di chi opera in avanguardia. Gli sperimentatori, come i cascatori nel cinema, sono i più audaci e prolifici in

Giosetta Fioroni e Cy Twombly a Sperlonga, 1962.
Foto Plinio De Martiis.

questo esatto senso di aprire varchi, estinguere fuochi fatui o accendere fiamme vere. Vittime della loro perspicacia, spesso travolti sul passaggio stesso che aprono, gli sperimentatori reali (da Masaccio a Picabia) patiscono abitualmente la storia che conducono. A parte ogni metafora ed esempio, a parte ogni senso profondo nella definizione intellettuale di De Kooning, noi le parole le scriviamo sui quadri, con timore e tremore, a rotta di collo, (Rotella, Novelli, io, Schifano, Angeli, Festa . . .), e se non le parole, il loro seme, la lettera (Ceroli, Kounellis . . .). La figlia di Rothko era una bambina intelligente, grassa e spiritosa. Legata da una carne unica al padre. Camminavano sulle spiagge di Ostia con fervida e divertita, loquace fame e delusione dell'universo. Kline, concentrato, condensato, muto. Appena uscito da «Via del Tabacco». Fui seduto di fronte a lui a cena un'intera sera, intrattenendo sua moglie. Non avevo capito che era sua moglie, né che quell'uomo bruno, intenso, dallo sguardo muto e gentile, era Franz Kline. Plinio De Martiis, primo in Europa, ne aveva esposto le carte intelate. L'arrivo di Rauschenberg fu all'insegna della sfrenatezza. Convinta l'amica Vittoria Olivetti a dare una festa in suo onore,

Da sinistra: Francesco Lo Savio, Tano Festa e Mario Schifano; in fondo: Piero Dorazio e Giulio Turcato alla mostra "5 pittori a Roma 60". Courtesy La Salita, Roma.

Scialoja, m'imbatto in un mio disegno con fumetto, ma eseguito, in stile più antico, con decisiva chiarezza. È il regalo di addio di De Kooning a Toty e Gabriella, come dice la scritta di suo pugno. Con Kline mi ero imbattuto, e non accorto, della Storia, con De Kooning, invece, quasi troppo. Amplificata la voce, alla galleria «Marlborough», ascoltiamo il dialogo tra Harold Rosenberg che parla da New York, e Paolo Milano. Bompiani pubblica *L'oggetto ansioso* di Rosenberg.

Perseguo con ingenua tenacia il pareggiamento di due realtà che so intersecate. Carla Panicali è vitale e allegra come una cercatrice d'oro. Solo il culto del mercato può irrigidirla. Jannis Kounellis ed Efi sono greci. Se discutono, lo fanno in greco. Molto in disparte. L'apparente riservatezza di Jannis è satura di complessità, acume, volontà di incidere. Il suo esordio è idillico, non epico. La sua tendenza iniziale cauta, quasi in ritardo, manieristica. Fasi di luna, piccole giocatrici di tennis, fiori di tela bianchi. Un'inclinazione lirica, di misura delicata, favolistica. Più che leggera, accorta e misurata. Non vi è ancora segno di frastuono vulcanico, di fuoco, né di violenza minerale. I suoi segnali restano impressi o disegnati nella pittura di tela che, intorno, tende ad uscire, non star più nel quadro, se ne scolla, lo lascia al muro, gira per la stanza, va a sostituirsi, come tentativo integrale di neo realtà. I cavalli sono di maturazione lenta, intima, una violenza più tarda. In una mostra a grande insuccesso, Tommaso Liverani aveva esposto animali veri, gabbie e piume dell'americano Richard Serra. I pittori, alcuni, se ne accorsero. I tempi critici, come spesso accade, erano ciechi per azioni di questo tipo. Serra stesso abbandonò la sua mostra profetica alle spalle. Nella brezza che lambisce il Tevere e i primi tavoli del caffè Rosati, a una certa ora, passa, lucida, la macchina 900 dei Franchetti. Vi è a cassetta un pittore la cui eleganza e modi risultano nuovi per tutti. Cy Twombly siede accanto a Tatia Franchetti: una semplicità fatta di snobismo invecchiato bene come vino, riconvertito in semplice educazione. È un pittore che ha scelto il segno, una scrittura stenografica, di gusto, ma anche nevrotica, impercettibilmente risoluta. Questo disegno a matita, impresso dentro il bianco a olio, o su tela pura, non preparata, si riincide di altri segni, più esigenti, cancellatori. Elementare come tutte le grandi idee. La coscienza dei pittori romani, nessuno escluso, è attraversata dal segno di Twombly, dalla facilità catartica di quel segno. Giosetta Fioroni, non essenzialmente pittrice di segno, è sua amica. Pennella ritratti da foto proiettate grandi su tele. Talita Pol, nella sua irripetibile avvenenza, si trasferisce da una foto di Elisabetta Catalano alla tela di Giosetta e vi sorride per l'ultima volta.

Parise, Sandro De Feo, Elio Paglierani, Alfredo Mezio, si accostano incuriositi ai nuovi pittori. Rompono per primi la tradizionale sordità degli scrittori italiani per le arti visive. Ne scrivono. Più che altro accostano testi ai testi pittorici. Ma già vedo in giro Ileana Sonnabend, prima moglie di Leo Castelli, andare con intelligenza, e una gran borsa della spesa, per gallerie e studi. Deve aprire una galleria a Roma, no a Milano, no a Parigi. È con lei il suo nuovo marito. Piccolo e originale, discute su tutto, un Chaplin della critica orale. Litiga con Francesco Lo Savio, alla galleria «La Salita», di fronte a un cassetto appeso, con dentro pasta Barilla, lucido Brill, ovatta francese, un cavallino bianco, una spazzoletta, gli oggetti di un cassetto chiuso. «Non è pittura!», denuncia l'amico Lo Savio. «Non so cos'è, ma è, è, mi piace, è nuovo . . . » ribatte Michel Sonnabend. Un terzo, un ragazzo bruno, ascolta e tace. Mi scriverà molti anni dopo. Sta componendo un libro sull'arte internazionale degli anni 60. Mi chiede se sono io quello del cassetto: lui è Udo Kultermann. Sì, certo, quello del cassetto sono io. Lo Savio è un geometra che cerca di impaginare il proprio genio. Nessuno ha capito Lo Savio in tempo, nemmeno lui, o chi lo segue da vicino. Il pittore è, per tutti, suo fratello, Tano Festa. Lui è un impiegato di banca. Del grande inventore ha la forza che infonde necessità alla sua elementare ossessione formale. Del genio ha l'incapacità dialettica di raccomandare con i suoi argomenti la vera identità di una intuizione. Sua moglie era molto graziosa. Forse la Milano dei designers, sull'equivoco, gli avrebbe salvato la vita. Nel tentativo di raggiungere l'ordinata città, con l'aiuto di amici, fece in agosto il viaggio. Doveva proseguire per Nizza, dove, credo, fosse sua moglie. Così io ricordo, ma forse mi sbaglio. Non era riuscito a diventare un designer a stipendio. Era rimasto un artista, uno scultore di genio. Superiore al suo tempo, a quello della storia critica del tempo. Si suicidò. Pierre Restany torna a Roma. Propone con entusiasmo, a Rotella e a me, di trasferirci a Parigi e lavorare là con la galleria «J». Rotella va, io no. In una vita avventata, niente di essenziale è rapido. In quei giorni Giorgio De Chirico espone al Circolo della Stampa. «Dopo la pittura metafisica», mi disse una gallerista, «bisognava mozzargli le mani». De Chirico in effetti esponeva di fronte a uno strano pubblico, il peggiore di Roma. Vecchi democristiani, ladri vin-

Toti Scialoja, Greenwich 797, 1960. Courtesy Marlborough, Roma

Franco Angeli e Maurizio Calvesi alla Biennale di Venezia, 1964.

citori, rissose baldracche, ricche catalettiche, cariche di gioielli e di vetro, cadenti nei decolleté, borghesi ciechi, un'oscenità in abito scuro. I suoi quadri rappresentavano turgide anziane, turgidi gladiatori, cavalli turgidi. Andavo a vedere le sue mostre disertate da artisti o critici, senza poter cancellare l'antica ammirazione. Forse, mi dicevo, l'assoluta libertà è l'orrido. Più tardi, una notte, accanto a Tristan Tzara che avevo conosciuto a Parigi, vidi, alla «Tartaruga» Marcel Duchamp. Cercai di guardarlo il meno possibile, perché non mi si cancellasse di mente la sua immagine vera. Del resto, curato a vista dal pittore Baruchello, suo ospite, non fu facile avvicinarlo. Era perfettamente conservato. La notizia della sua morte, di lì a un certo tempo, mi giunse come un caso di buona salute storica. Ma è già sera. Le tovagliette non sono più sui tavoli. La marea ritira l'acqua fino ai bordi dell'opposto caffè Canova. Non ci si può addentrare nel 60 senza imbattersi in trasformazioni radicali, senza misurarsi con un'idea di realtà che cambia più fatalmente ancora che non quella dell'arte. Per restare con i piedi in terra, bisogna ancorarvisi. Il 68 arriva di colpo, coglie di contropiede tutti, da una certa data anagrafica in poi, ma arriva dal cielo. Vi è un viottolo che per lo meno vi conduce. La storia del 68, nell'arte, inizia almeno nel 63. Nel 1964 la scena cambia, nell'arte, prima che nella realtà. In quell'anno, alla Biennale di Venezia, tra il Padiglione americano e il Museo di Peggy Guggenheim, la grande arte Pop Americana conflagrò pubblicamente. Quando il mondo se ne accorse, sono certo, ricordo con cura, l'arte pop era finita, i suoi temi inventati, individuati e ingigantiti oltre dismisura, da pittori americani che con quei temi poco, o solo tangenzialmente, avevano a che fare. Gli inventori, i protagonisti, gli esperti sapevano che la storia ansiosa dell'arte già volgeva altrove. Da quella data la pittura americana non diffonde più luce di quanto non dispensi gigantesca ombra, sbarratrice, sul mondo e l'Europa. Il gallerismo americano si pone come valore «aggiunto» in pittura, verificatore assoluto di valore. La provincialità universale ne fa esperienza.

In Italia, qualcosa è mancato o qualcuno. Dallo Stato, ai singoli pittori, all'ultimo gallerista, o al primo. Resta il dato inufficiale che l'onda di pittura americana conta, a scartarli criticamente bene, pochi pittori. Meno di quanti, nello stesso tempo, «sono stati» in Italia. E in Europa. In questo testo, che non è un libro, ma una tesi della memoria, su Roma del 60, di artisti ne ho nominati un terzo. Non ho neanche citato Franco Angeli, né Tacchi, né Festa, né la Accardi, né Sanfilippo, né i Cascella. Né Ceroli, né Pascali, né Mattiacci. Né Lombardo, né Mochetti, né Mondino. E nemmeno gli altri. Perché esistono. Anche se non di tutti saprei dire. Né ho nominato l'onda determinante e successiva dei torinesi (Merz, Boetti, Penone . . .), né i toscani (come Chiari . . .), né alcun bolognese (come Calzolari . . .), nessuno tra i virtuosi di Milano (Fabro, Agnetti, Mari, Colombo . . .). Negli anni 60 gli artisti italiani sono troppi, le tendenze più d'una. Eccezione insopportabile per gli stessi pittori. Causa concorrente a una maggior divisione di forza. In linea di fatto, fino agli 80, la pittura italiana non diviene realtà «pari». Resta inoggettiva, senza approvazione, che è definitiva sólo se americana. Qualsiasi grande artista, dei 60 e non, (parlo di Burri, Fontana, ma anche di Savinio o di De Chirico), può essere rimesso in discussione se il supermercato di fatto lo respinge. Negli anni 60 iniziò in Italia l'Arte Povera. La sua fortuna fu maggiore, ma del tutto inferiore al suo valore. E non per difetto di autonomia iconica «locale». Altrimenti non si spiegherebbe la scarsa fortuna dei Maestri a cui la pittura anni 80 si ispira: Carrà, Scipione, Licini o Sironi, (oltre che a tutt'altro, certo), universalmente sconosciuti. I pittori non si contano. Ma non si conta più la storia resa breve e angusta da occupazioni di campo. Vi si sostituisce una Non Storia che non cessa di proseguire, cancellatrice, a discapito dei valori stessi per cui opta. Esosa, inoggettiva, come Sisifo e Tantalo insieme, (non così felici, come in Camus), intende incessantemente dimostrare: a) che l'ultimo è il primo; b) che solo ciò che conta *qui e ora* è ciò che *allora e là* contava; c) che niente dipende da nient'altro; d) che il passato senza eccezione conduce solo al presente. Io non ci credo. Al punto che successo o fallimento, esperienze profonde, reali, li vedo come sono, colmi di grandezza, entrambi irrinunciabili. La storia non riesce più a venire a capo di sé, non riuscirà nemmeno più a rinunciarsi del tutto. Se le cose che dovevano significare non sono riuscite a mantenere il significato che dovevano, in quelle più irrilevanti, forse, sono conservati significati migliori, per una storia meno contemporanea, più futura.

Achille Perilli, Omaggio a Nerone, 1966. Courtesy Marlborough, Roma.

Pierre Restany da Rosati a Piazza del Popolo, 1958.

Nel 1964 e qualche mese, difatti, in un giorno di vento forte . . . Il tempo è scaduto.

■

Da sinistra: Giorgio Franchetti, Sergio Lombardo, Pino Pascali, Renato Mambor, Mario Ceroli, Rossana Tacchi, Jannis Kounellis, Paola Pitagora, Cesare Tacchi, Carla Vapio, Vittorio Rubiu, Ninni Pirandello alla mostra di Mario Ceroli alla galleria "La Tartaruga", 1965. Courtesy La Tartaruga, Roma

Roma anni 60: riflusso o Storia?

Gli anni 60 a Roma e in Italia

Avvenimenti e clima di un periodo ricchissimo di fatti e idee. A partire da Roma verso il resto dell'Italia

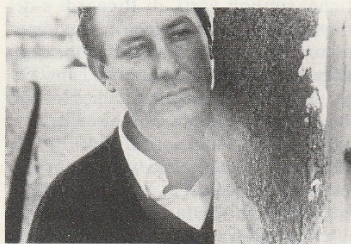
Cesare Vivaldi

Perchè *Gli anni Sessanta a Roma e in Italia* e non, più semplicemente, *Gli anni Sessanta in Italia*? La prima ragione del titolo è soggettiva. Chi scrive ha avuto una qualche parte nella creazione di quel clima di idee che oggi è forse un po' mitizzato sotto l'etichetta degli *Anni Sessanta* e questa parte l'ha svolta a Roma, sicché soprattutto sugli avvenimenti romani può testimoniare. La seconda ragione è oggettiva. Poiché senza far torto ad altre città italiane come Milano o Torino, dove pure si sono verificati eventi assai notevoli e si sono maturate personalità di primissimo ordine, non c'è dubbio che Roma ha una priorità per lo meno temporale nella determinazione delle poetiche degli anni Sessanta. Per una volta, diciamo, la Capitale ha funzionato culturalmente da Capitale: da luogo d'incontro (e magari di scontro) di artisti, poeti, critici, mercanti di tutta Italia e di tutto il mondo. Mentre poi, come di consueto, toccava a Milano e ad altre città il compito dell'organizzazione pratica e quindi della valorizzazione definitiva di quanto bolliva in pentola. Dalla fine degli anni Cinquanta in avanti si era instaurato un rapporto intensissimo tra Roma e New York, con visite negli USA di artisti nostri (Afro, Mirko, Burri, Scialoja) e con soggiorni romani più o meno lunghi di De Kooning, Kline, Guston, Rothko, Marcarelli, Twombly (fermatosi definitivamente), Rauschenberg, Stella, Saul e altri. A Roma facevano tappa fissa Leo Castelli e la Sonnabend con i loro amici, mentre da Parigi arrivava, per lunghe soste, Restany e dalla Germania Springer, Brüning, Gaul. Ma, senza far troppi nomi, un po' tutti, italiani e stranieri bazzicavano da Rosati, Umberto Eco e Castellani, Pistoi e Hains. Mauri veniva giù da Via dell'Oca, dove allora abitava, e Rotella attraversava Piazza del Popolo in tuta bianca da corridore automobilista. Non esiste componente del «Gruppo 63» che non si sia infilato almeno una volta da Feltrinelli, mentre i nuovi musicisti dialogavano attivamente con pittori e poeti. Il mondo sembrava privo di settori definiti e di compartimenti stagni, sia nazionali sia disciplinari, e tutte le possibilità parevano aperte.- L'unico discrimine netto era tra i fermenti di rinnovamento, ciò che si incominciava a definire «neoavanguardia», e il provincialismo ancora imperante, e duro a morire, a Roma e in Italia: il che portava i «nuovi» a riconoscersi tra di loro a prima vista, in rapporto di fratellanza. Si era coscienti, allora, di essere veramente un'«avanguardia», una minoranza estranea al potere ed esclusa, allora, dall'ufficialità: facile quindi superare differenze e diffidenze, pur esistenti, e accentuare le affinità. E sono *tics*, questi dell'allergia per il potere e per la gestione ufficiale della cultura, che a qualcuno di noi è rimasto ancor oggi.

Tutto ciò di cui ho detto, fermenti di rinnovamento, generosità, fratellanza, allegria, quantitativamente parlando non è stato gran cosa. Gli Anni Sessanta, in Italia, hanno avuto relativamente pochi protagonisti: forse una cinquantina tra artisti, poeti, critici e, più che mercanti, galleristi e collezionisti amici. Ma a volte, per ricordare una splendida affermazione di Mario Luzi, «basta/-poco, quel poco taglia come spada».

*

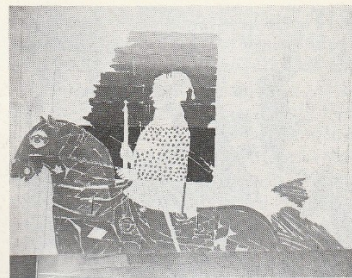
La seconda metà degli anni Cinquanta è stata caratterizzata da un dibattito culturale di respiro nettamente europeo e mondiale. Messe definitivamente da parte le vecchie *querelles* tra astrattismo e realismo, la politica era tra l' «astratto-concreto» di Lionello Venturi e l'«ultimo naturalismo» di Francesco Arcangeli, ossia quella versione «padana» dell'informale che aveva in Morlotti il suo più cospicuo rappresentante. Scavalcata questa riduttiva nozione di informale, l'informazione ormai attingeva però alle fonti dirette; si parlava, almeno a Roma, di Fautrier,

Dubuffet, Wols e sopratutto degli espressionisti astratti americani, di Gorky, di cui l'«Obelisco» aveva allestito una piccola retrospettiva, di Pollock, presentato nel 1958 da Palma Bucarelli alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, di De Kooning, di Kline eccetera. Ma già s'intuiva in atto la crisi dell'informale e della stessa action painting, pur così amata nella Capitale, e già si guardavano con rispetto ma con qualche distacco i veri Maestri italiani degli anni Cinquanta, ancora così poco riconosciuti in sede ufficiale e mercantile, gli Afro, Fontana, Capogrossi e persino i Burri e Colla. A livello giovanile la situazione sembrava spostarsi, dagli eccessi materici e dalle truculenze gestuali dell'informale, verso una riduzione al minimo dei mezzi dell'arte, una sorta di azzeramento della pittura; e questo non solo a Roma ma in Italia (basti pensare

Fabio Mauri fotografato da Mario Schifano.

al gruppo «Azimuth», a Manzoni, Castellani etc) e in tutta Europa, in Francia con Klein, in Germania con Mack e Piene. Intorno alle due gallerie romane di punta, «La Tartaruga» di Plinio de Martiis e «La Salita» di Gian Tomaso Liverani, si coagulava una situazione già nettamente postinformale, che nel 1957 trova un portavoce nella rivista *L'esperienza moderna* diretta da Novelli e Perilli. Tra il 1957 e il 1960 il campo, per quanto riguarda le esperienze avanzate, pur nella generale tendenza all'azzeramento pittorico era diviso tra ricerche monocrome e di pura articolazione spaziale di superfici (con il caso clamoroso delle prime «tessiture» di Dorazio e quelli pure interessanti di Scarpitta, Rotella, Nuvolo, Samonà, dei giovanissimi Marotta e Angeli) e ricerche di segno con Carla Accardi, Sanfilippo, Mauri, Twombly, Perilli, Novelli, Sordini, e altri. L'orientamento di tutti era sui nuovi fatti americani, mediati da Cy Twombly, e in particolare sul neodadaismo di Rauschenberg, Jasper Johns, Chamberlain e dello stesso Twombly. Una mostra della *Giovane pittura di Roma*, presentata nel 1959 da chi scrive alla «Tartaruga», alla quale partecipavano quasi tutti gli artisti più sopra citati, valse a chiarire un tale orientamento, cui non erano estranei anche artisti più anziani come Turcato, in quegli anni in fase di vivissimo fervore creativo e di pieno rilancio.

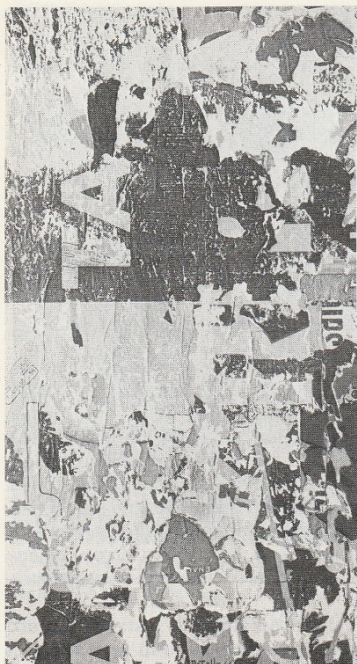
Nel 1960 questa situazione postinformale (e larvatamente neodadaista) è puntualizzata dal libro *Crack*, edito dall'editore Krachmalnicoff per interesse precipuo di Fabio Mauri. Si trattava di un libro di gruppo, nel quale oltre a una mia introduzione erano pubblicate dichiarazioni di poetica (e naturalmente riproduzioni di opere) di Pietro Cascella, Dorazio, Marotta, Mauri, Perilli, Rotella e Turcato. Ma il libro, di gruppo e quindi limitato, non esauriva la ricca problematica romana. Nello stesso anno un mio scritto sull'*Almanacco Bompiani* ribadiva tutti i nomi sin qui fatti, con l'aggiunta di giovani nuovi come Bignardi e Lo Savio, e con un tentativo di trovare dei paralleli alla situazione romana in Scanavino e nei due Pomodoro, in Manzoni, Bonalumi e Castellani. Purtroppo chi scrive era quasi l'unico critico allora a sostenere queste vie d'uscita dall'informale, con la parziale eccezione di Nello Ponente, il quale si interessava solo a qualcuno degli artisti summenzionati e non alla situazione generale: di qui l'impossibilità di evitare delle autocitazioni. E naturalmente c'era Emilio Villa, di gran lunga il primo, in Italia, a occuparsi seriamente d'arte moderna, ma egli era più legato alla generazione dei Burri e dei Cagli.

Nel 1960 cominciano a farsi conoscere quei giovanissimi che saranno poco dopo i veri protagonisti degli anni Sessanta; a Marotta e Angeli, Bignardi, Lo Savio, Giosetta Fioroni, si aggiungono Kounellis, che espone alla «Tartaruga» i numeri e le lettere in nero su fondo bianco, Festa, Schifano e Uncini che appaiono all'«Appia antica» (una galleria promossa da Emilio Villa) e poco dopo in una galleria subito scomparsa (anche dalla mia memoria) di Via Gregoriana. Festa, Schifano e Uncini in quel momento erano impegnati in senso materico, con opere in ferro e cemento di varia intenzione e di varia maturità.

Jannis Kounellis e Pino Pascali alla personale di Pino Pascali alla galleria "La Tartaruga", gennaio 1965. Courtesy La Tartaruga, Roma.

Giosetta Fioroni, Guidoriccio, 1965. Collezione privata, Roma. Foto Oscar Savio.

I giovanissimi, in sostanza, al loro esordio si inseriscono in quel clima di azzeramento della pittura di cui ho detto, anche se i loro propositi si riveleranno ben presto assai diversi. Nel 1961 desta notevole scalpore una mostra alla «Salita» di Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano e Uncini presentata da Pierre Restany. Restany infatti parlava dei cinque come dei primi artisti romani di livello internazionale, ignorando completamente la presenza nella Capitale di Burri, Capogrossi e tanti altri. Prescindendo dalla polemica, la mostra fu comunque importante per l'affermazione di cinque nomi destinati in seguito ad avere ampio risalto. In quel momento Angeli tingeva leggere tele monocrome alle quali erano sottese calze di naylon, Festa incollava strisce di carta igienica rossa su superfici pure rosse, Lo Savio dipingeva soli monocromi su tele monocrome con un'ansia sottilissima, Schifano aveva abbandonato il materismo per proporre dittici o trittici di superfici tutte gialle o tutte nere o tutte bianche, Uncini infine restava fedele al ferro e al cemento, ma dando più rilievo alla scansione della materia che non alla materia stessa. In tutti i cinque casi si trattava sempre di azzeramento della pittura ma, come vedremo, era un modo di far *tabula rasa* per poi cominciare daccapo a riproporre immagini

*

L'inizio degli anni Sessanta è caratterizzato da una compresenza di situazioni diverse, tra le quali questa romana

Mimmo Rotella, Prima o poi, 1958.
Collezione N.M. de' Angelis, Roma.

non è certo previlegiata dalla critica e dal mercato. Si parla molto, infatti, di «nuova figurazione», tendenza generica nella quale si comprendono ex «naturalisti», nucleari come Baj, il napoletano «Gruppo 58» e altri; e si parla moltissimo di «arte di gruppo», di «arte cinetica» e di «arte gestaltica». Come preliminare alla teoria neohegeliana della «morte dell'arte», la divertente nozione di «arte di gruppo» pretendeva un'elaborazione artistica collettiva. Di fatto ciò non è mai accaduto, nel senso che nei vari gruppi - «Gruppo Uno» di Roma, «Gruppo Enne» di Padova, «Miriorama» di Milano - ciascun artista si è fatto le proprie opere da solo, discutendo semmai in sede di gruppo presupposti teorici ed eventualmente risultati. Nell'ambito di questo genere di ideologie nel 1963-64 ha fatto le sue sole prove di critico «militante» un luminare della critica universitaria come Giulio Carlo Argan. Con esiti, come si ricorderà, disastrosi, poiché le sue proposte ebbero durata brevissima e per dippiù scatenarono polemiche di inusitata violenza: allora infatti fu ben chiaro a tutti che di non altro in realtà si trattava che di un tentativo unilaterale di gestione del potere artistico-culturale.

Molti artisti di valore comunque hanno avuto una parte sia nella «nuova figurazione» sia nei «gruppi». Adami, Del Pezzo, Pozzati, Recalcati, oltre a Baj, provenendo dalla «nuova figurazione» hanno poi contribuito alle nuove proposte di immagine tipiche degli anni Sessanta, mentre dal «Gruppo Uno» e da altri gruppi sono usciti pittori e scultori essenziali alla continuità dell'astrazione sfociata poi, negli anni Sessanta, nella cosiddetta «Nuova pittura»: Biggi, Santoro e Uncini, per fare qualche esempio romano.

Sempre all'inizio degli anni Sessanta esordiscono o si affermano anche artisti non facilmente definibili in questa o quella corrente: basti ricordare Baruchello, o Aricò, o Lorenzetti, o giovani che di lì a poco saranno tra i protagonisti, come i torinesi Mondino e Pistoletto. Mentre gli artisti di età appena un poco meno verde, i già citati Dorazio, Perilli, Novelli, Rotella, Mauri, Scanavino, Baj, Andrea e Pietro Cascella, Arnando e Gio Pomodoro etc., cominciano di qui il loro individuale cammino di maestri ormai affermati. Dal 1962 in avanti si rimescoleranno definitivamente le carte: i giovani maestri ognuno per proprio conto, i giovanissimi in nuovi gruppi o alleanze più o meno stabili e, mano a mano, più o meno condizionate dal mercato e dal potere culturale.

*

Gli anni chiave, nei quali la situazione si ribalta e i giochi si definiscono una volta per tutte, sono appunto il 1962 e il 1963. Nel 1962 si tiene a Bologna una mostra intitolata *Nuove prospettive della pittura italiana*, nella quale erano presenti, col mio avallo critico, alcuni dei giovanissimi romani, mentre sull'*Almanacco Bompiani* esce un mio articolo intitolato *Neodada, Novorealismo e Neometafisica*. In essi si parlava del neodadaismo americano e del Nouveau réalisme francese, e si battezzava «neometafisica» la tendenza romana a scandire lo spazio in termini che risentivano della lezione di De Chirico: esempi tipici i cinque artisti della mostra di Restany (Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini) più Kounellis e qualche altro. Nell'anno successivo la situazione letteralmente «scoppia». Leo Castelli aveva portato a Plinio de Martiis, nella galleria del quale erano già digeriti gli ormai noti Rauschenberg e Jasper Johns, opere di Oldenburg, Dine, Lichtenstein eccetera. Era nata la pop art. Roma ne prese atto immediatamente. Nello stesso 1963 Plinio presentò Peter Saul, che era capitato a Roma per qualche tempo, mentre Liverani esponeva Mauri e la galleria «Odyssia» allestiva una grande mostra di Schifano con scritti introduttivi del sottoscritto e di Maurizio Calvesi. Schifano, esaurito il periodo dei «monocromi», era passato dai «segni di energia» (le scritte Esso e Coca Cola) ai «paesaggi anemici», e il suo lavoro ebbe su tutti i giovani un impatto straordinario. Sull'*Almanacco Bompiani* mi capitò di scrivere un ragguaglio abbastanza fedele della pop art e delle sue connessioni europee e italiane, e sul *Verri*, in un numero dedicato alle arti figurative «dopo l'informale», scrissi un saggio intitolato *La giovane scuola di Roma.* In esso si parlava di Rotella e dei suoi manifesti lacerati, nei quali però si salvava l'immagine nella sua interezza, di Mauri e dei suoi schermi cinematografici, della Maselli e delle sue immagini brutali di vita urbana, e poi di Angeli (che ai suoi velari sottendeva croci, svastiche, simboli vari), di Bignardi e del suo modo di sfocare figure in movimento con una sorta di divisionismo, degli «armadi» e delle «finestre» di Tano Festa, delle attrici d'argento della Fioroni, dei «mari» ondulati di Kounellis, dei testoni in bianco e nero di Lombardo, delle sagomette umane di Mambor, dei «paesaggi anemici» di Schifano e delle automobili (abbastanza influenzate da Schifano) di Cesare Tacchi.

Ma nel 1963, che purtroppo fu funestato da due morti precocissime, quella di Manzoni e quella di Lo Savio, altri eventi degni di nota si verificarono, come le mostre di Peter Saul e di Tano Festa. Ormai il modo "romano di guardare alla pop art per reinventarsela cominciava a diventare un modo «italiano», al quale partecipavano, con propri linguaggio e originalità, Del Pezzo e Adami, Pistoletto e Mondino, Pozzati e altri. E cresceva l'interesse della critica, Calvesi anzitutto, e poi Boatto, Rubiu, Diacono, De Marchis, Fagiolo, Politi, Brandi, Menna, Dorfles e altri.

Mario Schifano e Anna Carini alla galleria "La Tartaruga".
Courtesy La Tartaruga, Roma.

Nel 1964 Calvesi, ordinatore per la Biennale veneziana di un *Salone dei giovani*, vi inseriva un buon numero degli artisti che ho citato; e si trattò proprio della Biennale del clamoroso lancio della pop art americana e del Gran Premio a Rauschenberg.

Gastone Novelli, Viaggio nel paese delle meraviglie, 1965. Courtesy Marlborough, Roma.

I giochi ormai erano fatti, nel senso che gli «anni Sessanta» erano definitivamente segnati. Parecchi artisti, alcuni di grande valore, continuano però a venire alla ribalta. Basti ricordare che nel 1965 esordiscono, entrambi alla «Tartaruga», Pino Pascali e Mario Ceroli, mentre nasce la «Scuola di Pistoia» (Barni, Buscioni e Ruffi) e mentre le acque si agitano persino in città tradizionalmente «naturaliste» e informali come Bologna, con Pozzati ma anche con Bendini e alcuni giovanissimi. Sempre nel 1965 chi scrive, insieme a Diacono e Rubiu, ordinava a Palermo la mostra *Revort Uno*, nella quale figuravano solo esponenti della «seconda ondata» di artisti, con l'esclusione quindi degli Schifano, Festa, Angeli etc. e la presenza di Pascali, Ceroli, Barni e altri.

Gli ultimi due o tre anni del decennio sono già fuori del clima degli «anni Sessanta», anche se esso ovviamente sopravvive. Nel 1967 Germano Celant propone l'«arte povera», definita anche «arte di guerriglia» e nello stesso anno chi scrive presenta all'«Editalia» una mostra di cinque giovani, parlando di «nuovo astrattismo romano», concetto che sarà poi prelusivo alla cosidetta «nuova pittura». Nel 1968 «La Tartaruga» organizza il *Teatro delle mostre*, in cui ogni artista esibisce per un solo giorno il proprio lavoro e se stesso: prima avvisaglia dell'«arte di comportamento», almeno in Italia. Di qui, mi sembra evidente, partono gli «anni Settanta», che vedranno i nuovi «guerriglieri» battagliare assai violentemente per la conquista di posizioni ufficiali (sino ad arrivare a una sorta di «avanguardia di Stato») e di porzioni sempre più grosse e succulente di mercato.

*

Questo *excursus* sin troppo veloce, e con troppi elenchi di nomi dati col presupposto che chi legge sappia già almeno qualcosa di loro, non vuol certo essere un consuntivo storico ma una semplice memoria di fatti (e dell'ordine della loro successione) che spesso sono ignorati o stravolti o taciuti. Tanto più che essi sono affidati in gran parte a cataloghi di galleria private o a piccole riviste, tutto materiale difficile da reperire. Esistono certamente ricerche e trattazioni, sui singoli artisti e anche sulla situazione generale, ma sovente lacunosi. Né possono essere esaurienti, essendo stati elaborati «a caldo», i contributi critici più importanti di allora, come *Le due avanguardie* di Calvesi e *Rapporto Sessanta* di Fagiolo o i fascicoli dell'*Arte moderna* dei fratelli Fabbri. Per quanto riguarda la situazione romana in particolare va ancora ricordato che i critici più autorevoli non possono rendere testimonianza diretta se non a partire dal 1962 all'incirca, visto che Calvesi rientra allora da Bologna, che Fagiolo era troppo giovane e che altri, come già ho detto, erano in altre faccende affacendati: Crispolti con la «nuova figurazione», Argan e un fitto stuolo di suoi seguaci con la «gestaltica» e via dicendo.

Jannis Kounellis e Mario Ceroli alla galleria "La Tartaruga", 1964. Courtesy La Tartaruga, Roma.

D'altra parte, guardando dopo vent'anni ai fatti di allora, si deve anche ridimensionare l'incidenza della critica nel clima degli «anni Sessanta», nonostante l'importanza dei suoi contributi. Se quel decennio ha significato veramente qualcosa lo si deve, ovviamente, agli artisti (tutti quelli che ho citato e anche quelli che non ho avuto modo di citare), e lo si deve all'opera di animazione culturale di pochissimi galleristi: Plinio de Martiis innanzi tutto e Gian Tomaso Liverani, e poi Fabio Sargentini e Mara Coccia. Il ruolo di vero e proprio trascinatore lo ha avuto senza dubbio Plinio, e se qualcuno (la Trucchi e Arbasino) ha potuto definire con una punta di malignità Scuola di Piazza del Popolo la situazione romana degli anni Sessanta, ciò non si deve alla presenza nella piazza del Caffè Rosati, tradizionale punto d'incontro per tutti, ma a quella, proprio sopra Rosati, della «Tartaruga».

Cesare Vivaldi

■

Edi Italiana

Speciale D'ARTE

Flash Art

La Prima Rivista d'Arte in Europa N° 127 • GIUGNO 1985 **L. 6.000**

Mario Schifano, Il parto numeroso della moglie del collezionista (particolare), 1984.
Smalto e acrilico su tela e cornice, 234 x 374 cm. Courtesy Emilio Mazzoli, Modena.

Mario Schifano

Un'intervista senza domande: frammenti di una conversazione sulla paternità artistica e quella reale, sulla gioventù e i critici, sui quadri dipinti e quelli solo pensati, le etichette, Cy, Tano, Plinio e le mostre nel 2012.

Giancarlo Politi

Senza titolo, 1985. Smalto e acrilico su tela, 130 x 400 cm. Courtesy Emilio Mazzoli, Modena.

Ma no, io sono un ingenuo ancora, figurati se quando faccio un quadro penso al denaro! Io sono anche uno che conosce molto bene tutto, e so che il denaro è importante, è una cosa bella, tenera... serve. Ma la mia indipendenza è totale da tutte le strutture che c'erano già.

Io per esempio non parlo mai dei pittori antichi, anche perché non li conosco: mi piacciono molto, naturalmente, ma li conosco attraverso i libri, istintivamente. Questa è un po' la maturità, magari è perché uno sta invecchiando, io ho cinquant'anni; però non l'ho consumata tutta l'adolescenza. A volte penso che quello che mi rimane di giovanile e di valido è questo giacimento, questo deposito, questa riserva di adolescenza.

* * *

Tra qualche mese avrò un figlio e il mio stato emotivo ancora non lo conosco bene: per ora la realtà più straordinaria è questa di Monica! Per esempio mi sono preoccupato quando, dopo due mesi che era incinta, Monica leggeva *Il dottor Jekyll e Mr. Hyde*. Ero terrorizzato: capisci, era incinta e leggeva quel libro!

Cosa penso? Adesso faccio lo spiritoso, penso che mi ci sono messo anch'io, anche se ho fatto solo la parte iniziale. Adesso stiamo facendo un lavoro assieme, stiamo costruendo questo Schifano autentico! E poi il resto te lo dirò nei prossimi mesi, mese per mese.

Tua moglie dice che sarà un maschio! Io l'ho conosciuto in fotografia, il bambino, soltanto adesso, perché Monica ha fatto, come si chiama, l'ecografia: ancora non somiglia né a me né a Monica, però lei è più fortunata di me perché dopo un mese che era incinta ha sentito i battiti del cuore, pare.

Però, cosa vuoi, io pensavo di non avere l'istinto paterno, anzi credo proprio che non ce l'ho: ancora ci sono tutte le attese... Non mi va più neanche di parlarne. Faccio ancora finta di essere entusiasta quando qualcuno mi telefona, ma in realtà sto aspettando la fase più seria.

* * *

Perché ho cominciato a fare l'artista? Devo dire la verità, non ci sarebbe quasi nessun motivo, se non aver fatto per quattro o cinque anni il lavoro di restauro al Museo Etrusco: mi era venuto proprio un senso di disperazione! Ecco, io faccio l'artista praticamente per violenza, e per distruggere questa cosa del lavoro al Museo.

* * *

I critici... Per esempio Bonito Oliva. Lo conosco dal 1967, ma non ci siamo mai frequentati, se non per le grandi occasioni. Poi, improvvisamente, ha visto nascere i quadri nel mio studio, è passato tante volte, il rapporto è diventato più intenso: lui ha avuto conoscenza di cosa penso in relazione al lavoro. Ora il rapporto, veramente, è diventato il più dignitoso che si possa avere: un sodalizio e non un intrallazzo, come certi intendono che sia un sodalizio! Lui sa che io non credo alla funzione del critico, perciò la cosa è ancora più interessante. Per questo l'ho chiamato per Firenze, dove farò un grande quadro davanti al pubblico, in diretta. È una persona che frequento, capisci?

Calvesi, per esempio, mi accompagnò nel 1963 a Napoli, perché dovevo prendere la Cristoforo Colombo, la nave, per andare in America: ecco, era la persona che allora mi era più vicina. Ora non ci frequentiamo più tanto, però non ci sono problemi: credo che lui abbia un

deposito sufficiente di stima per garantirmi...

La storia con Achille, anche in occasioni recenti, è stata per me molto vitale. Achille, più che un critico, è una persona intelligente, che più che scrivere testi sugli altri effettivamente ha la possibilità di scrivere quello che vuole su se stesso. I critici, gli altri, sono tutti amici, soltanto che... io esisto, ma loro non capitano mai a casa mia. Ci sono molti motivi, naturalmente: ogni uomo ha una sua dimensione personale. C'è chi può infastidirsi, altri che possono avere una vita privata talmente opposta alla mia che si crea una vera e propria distanza.

Sai, io non ho uno studio tradizionale, perciò non posso invitare come si fa normalmente. Ma chi ha visto nascere i miei quadri effettivamente, ha più rapporto con le mie cose: dal quadro incerto all'inizio fino a quando è finito, c'è un tempo che può servire anche a parlare, non so. Addirittura un'intuizione può venire anche da una parola dell'interlocutore.

Io per esempio non conosco Argan, ma non importa, la cosa non mi pesa affatto, anzi non esiste. Il rapporto con i critici non è creativo, non ti sollecitano quasi mai: con Achille è diverso!

Ci sono invece dei mercanti che sono un po' come gli artisti, hanno gli occhi, le antenne. Io, guarda, li capisco tutti, per questo mi incuriosiscono di più quelli che sono anche un po' artisti. Però, effettivamente, in genere sono dei carri armati!

Ma tornando ai critici, cosa vuoi, l'unica funzione loro dovrebbe essere l'informazione: televisiva, sui giornali, sulle riviste. Io credo che abbiano un punto di vista proprio diverso, ma non solo perché lo devono avere per mestiere... Ho letto due o tre cose, scritte per mostre diverse e, giuro, ho pensato di scrivere una piccola lettera. Poi, dato che l'intenzione non somiglia alla mia reale attitudine, non l'ho mai scritta, ma avevo delle intuizioni, magari piccole, che però diventavano un elemento di propulsione del mio lavoro.

* * *

Ora ho cinquant'anni, ma qualche volta, ti assicuro, sono veramente preoccupato: dopo tanti anni, sono quasi più innamorato dei miei quadri giovanili, ma non ne ho neanche uno, non ne ho avuto mai nessuno dal '60, e neanche li vorrei. Per fortuna non li ho! Però li ricordo tutti quelli belli. Adesso mi piacerebbe andare nelle case delle persone che hanno questi miei quadri che non sono mai stati visti perché subito comprati, e fotografarli nella camera da letto, nel salotto, con i proprietari, i bambini... Come sono collocati, insomma, nella cultura e non nei musei.

La mia, ti avverto, è una straordinaria traiettoria! No, avventura no, niente, è una cosa molto più seria, anche se nella vita non sono solo per l'arte, non me ne frega niente, come non me ne frega niente della coerenza. Anzi, tra i tanti elementi che compongono la mia persona c'è l'incoerenza, per fortuna.

Il lavoro anche è una parte di me, che

Zona archeologica, 1985. Smalto e acrilico su tela, 130 x 400 cm.

Leptis - Sono nato qui, 1984. Smalto, acrilico e terre su tela e cornice, 320 x 390 cm.

ho sempre visto a una distanza giusta, criticandolo... Però è un percorso veramente giusto, in tutti i sensi.

Se ci sono state delle cose che non ho avuto, non me ne sono neanche accorto e perciò, anche se vuoi, non me le dire le cose che non ho avuto. Piuttosto, fammi una bella copertina, anzi te la faccio io, bellissima...

Anche durante il periodo dell'Arte Povera, dell'arte concettuale, credimi, qualcuno ha organizzato una specie di muro altamente qualificante, oppure qualche altro ha avuto una specie di amore binario anche per il mio lavoro. Quando Mazzoli, che è molto interessante, e io lo conosco bene, quando mi invitò per la prima volta nella sua casa, aveva solo roba concettuale. Però io sono proprio contento di essere finalmente sfuggito alle etichette, non dico Pop art, ma per esempio Scuola di Piazza del Popolo: sono cose che veramente non significano niente! Ma non toccavano veramente tipi come me, neanche negli anni Sessanta.

Io poi ho avuto una grande crisi: in questo senso sono anche simpatico! Per esempio quando dicevo che la pittura è finita, lo dicevo a Venezia nel '64. Per fortuna ho avuto sempre vicine delle persone di qualità, magari non vicinissime, ma insomma... Ho fatto anche del cinema e alla fine ho pensato: per fortuna c'era questa benedetta cosa chiamata pittura! Perché effettivamente quello è un altro mestiere. Riviste adesso, quelle cose che ho fatto nel cinema mi sembrano insostenibili, mentre allora mi parevano tanto interessanti!

Io penso che molte persone hanno paura di ragionare su quello che hanno fatto e allora dicono che era interessante, invece non si può dire più! Oggi una cosa del '68 non ha più senso, è inutile. Io non guardo mai indietro, nel passato non ci sono avventure da ricordare. Quando facevo i quadri nel '60 ero come un soldatino!

Pensa se avessi continuato a fare i monocromi! I monocromi sono niente in confronto ai quadri che faccio adesso. I monocromi sono veramente una operazione concettuale, poi con le *Coca-cola* c'era già un dialogo. Nei monocromi l'unico elemento stimolante era il titolo, come *La scena che cambia*, *Palinuro*, *La nascita di Venere*. Forse non c'era neanche la metafora. Adesso la metafora quasi quasi non serve più a noi pittori, adesso la usano gli scienziati per arricchire la dimensione del dialogo con la tecnologia, le cose fredde. Di una cosa tecnica si parlerà come se fosse un seno, un sesso, non so. Voglio dire che il mio lavoro del 1960 era straordinario, ma per altre cose. Io non ho mai pensato di dare il mio contributo alla storia della pittura, al Museo! Contributo, solo la parola è ridicola!

Degli anni 60 mi ricordo i rapporti personali, le difficoltà soprattutto. Le prime volte che ho visto Plinio (De Martiis), l'ho visto in una dimensione molto privata. Vedi un uomo al mare con la sua compagna, cosa vuoi pensare: che bella donna!

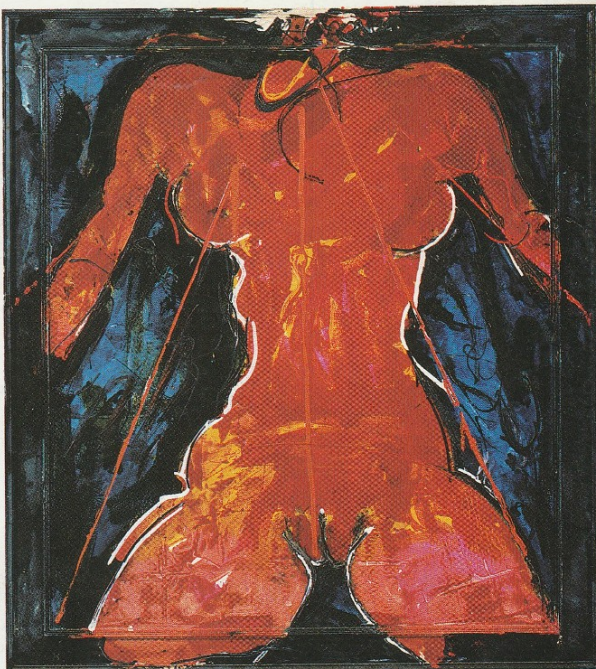
Con Tano Festa c'è stato proprio un sodalizio, anche se il nostro lavoro non ha mai avuto analogie. Quello che ci univa erano i discorsi che sollecitavano, promuovevano quel lavoro. C'era qualcosa, un'atmosfera, anche una cultura... E ancora Emilio Villa, una persona che ti può entusiasmare, Mario Diacono, Cesare Vivaldi...

Mi chiedi di Twombly. Io l'ho frequentato costantemente fino al '62 e se l'incontrassi sarebbe come se l'avessi visto ieri. Ci sono rapporti che non vengono guastati da niente e altri che si guastano inspiegabilmente perché ci si vede troppo o troppo poco. Ma Cy no, anzi non vedo l'ora di rivederlo, anche se è una persona così diversa da me, con una grande armonia. Invece la mia vita no, anche se è straordinariamente ricca, anzi troppo, però anche atroce...

Poi se volessi fare il retore potrei dirti molte cose su tante persone, ma non mi va, non mi sembra giusto. Forse, posso dire che la mia giovinezza ha ancora dei debiti con me, ma non ho bisogno di tirar

Senza titolo, 1985.
Smalto e acrilico su tela, 300 x 500 cm.

A destra: Sogno dell'ortolano, 1985.
Tecnica mista su tela, 220 x 160 cm. Courtesy Emilio Mazzoli, Modena.

Viaggio del colore al buio, 1984.
Smalto e acrilico su tela e cornice, 210,5 x 160,5 cm.

Grande scultura rossa, 1984.
Smalto e acrilico su tela e cornice, 230,5 x 210,5 cm.

fuori il passato, anzi! Quando qualcuno mi ripropone il mio passato, devo solo pensare che non ha rapporti con me da molti anni. Le cose cambiano, anche la tua rivista è cambiata; prima era in bianco e nero e adesso è a colori, come la pittura. Allora si poteva riprodurre in bianco e nero, oggi no.

★ ★ ★

Ci sono quadri che mi sono nati dalla testa, altri dalla pancia, altri dalle mani; e altri infine da tutte e tre le cose. Io non apro mai un libro d'arte per fare un quadro. Io sfoglio i giornali, le riviste; adesso ce n'è una che si chiama "Gardenia": beh, è un miracolo!

Vento interrotto, 1985.
Smalto e acrilico su tela, 300 x 500 cm.

Io i quadri li penso come un forsennato. Ma non c'è pensiero, in fondo, che abbia relazione con il quadro finito. È una cosa dinamica che è in me. Ci sono dei quadri pensati che mi sembrano così straordinariamente affascinanti di contenuto e di contemporaneità che poi non li faccio neanche, li esaurisco nel modo di pensare. E sopraggiungono altri quadri.

★ ★ ★

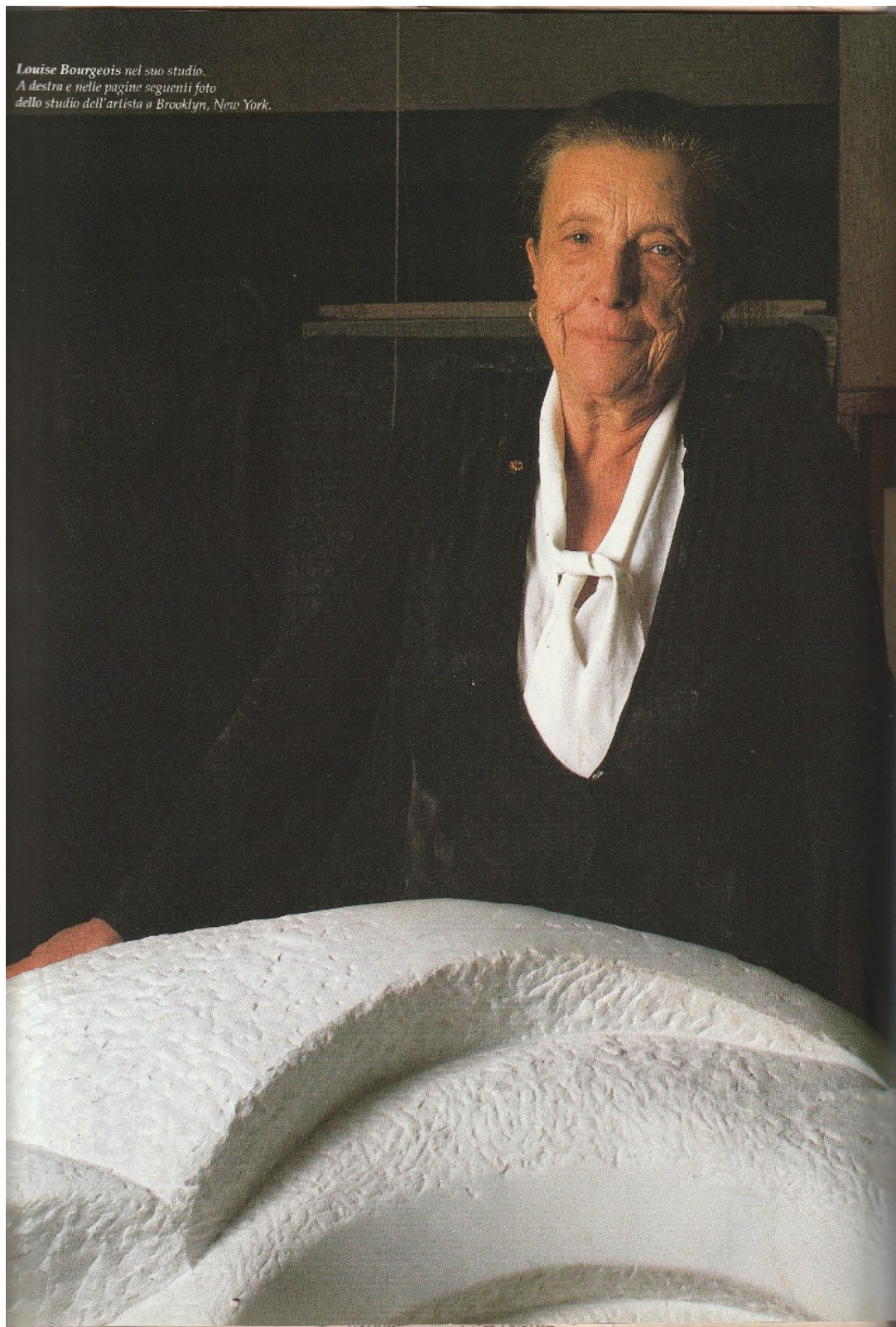
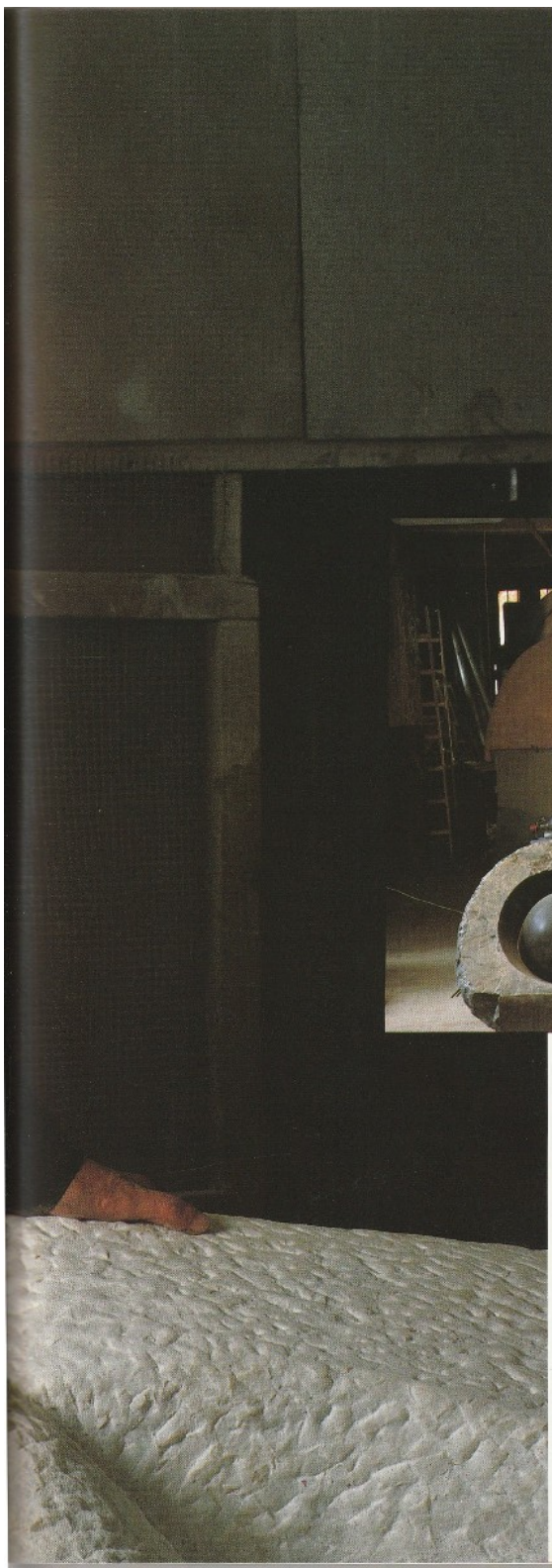
Poi c'è il problema del moderno. Un giovane quando comincia a dipingere non ha molte responsabilità: ma senz'altro la bilancia del suo destino dipende dai quadri che fa. Ecco, io credo che nessuno faccia una pittura moderna come la mia.

La pittura moderna è quella che si è messa in pace con il cinema, con la fotografia, con la televisione; che esce dalla galleria privata, dal circolo degli amanti dell'arte, che va oltre, che non dà una immagine distorta dell'uomo. Vorrei fare dei quadri sociali, ma non so mica come dovrebbero essere!

Io penso già ai quadri che farò nel 1997, nel 2012... Anzi, voglio fare una mostra con tutti i quadri miei di quegli anni, con i titoli e le date! Sarebbe divertente, no? Sai, i pittori non muoiono presto, perché non è proprio che si strazino di lavoro...

Ma ora non ti illudere di conoscermi, di sapere bene come sono! Non lo so nemmeno io... Pensa piuttosto a farmi una bella copertina! ■

CONTEMPORANEA Estate 1988

***Louise Bourgeois** nel suo studio.*
A destra e nelle pagine seguenti foto
dello studio dell'artista a Brooklyn, New York.

ATELIER

LOUISE BOURGEOIS

È FRANCESE UNA DELLE PIÙ GRANDI ARTISTE AMERICANE. ECCO IL SUO STUDIO DI BROOKLYN.

DI PAUL GARDNER

FOTO DI MICHAEL McLAUGHLIN

Quando si entra nello studio di Louise Bourgeois si ha la netta sensazione di essere capitati per sbaglio dentro uno strano film francese diretto, per esempio, da Jean Cocteau. Lei è lì: una donna piccola e intensa con indosso una tunica nera, pantaloni e calze anch'essi neri, molto slanciata e molto bella tra scale che non portano da nessuna parte, membra disgiunte, figure di donne senza testa, occasionali parti di corpi umani, lignei totem.In questa atmosfera allucinata ed incantata assieme, la sua figura emana potenza. A lunghi passi veloci, Louise Bourgeois percorre lo studio brandendo un enorme martello con il quale lavora la super-

ficie di un blocco di marmo bianco. I due passaggi cilindrici ricavati scavando il marmo hanno lasciato sul pavimento una sottile, nivea, polvere bianca. Le sue mani accarezzano il marmo come riconoscendovi una qualità carnosa, sensuale. Poi, prende un carboncino. Disegna delle linee dove in seguito andrà a colpire con i suoi strumenti di lavoro, affondando in profondità nella materia. Louise Bourgeois è all'opera: si rappresenta la realizzazione di uno «scavo» psicologico.

I passaggi scavati nel marmo rappresentano tentativi di risolvere un problema, tentativi compiuti nella ricerca dell'illuminazione. Fissa prima il marmo, poi me: «Per riuscire a capire una persona proviamo sempre in tutte le maniere possibili» riflette. «Ma perché ci sforziamo di capire qualcun altro? Per due ragioni: la prima, la più primitiva, è connessa al desiderio di mangiarsi l'un l'altro. La seconda è invece l'espressione di un maggior grado di civilizzazione: ci sforziamo di capire per sedurre. Questo sì che è un problema! Apprezzo molto i meccanismi della seduzione. Mi dico: "Louise come farai a sedurre questa pietra e trasformarla in un'opera d'arte? " Parlo in termini di seduzione perché la resistenza offerta dalla pietra è praticamente totale. La resistenza mi attrae».

In un periodo come il nostro in cui impera una forma deliberatamente impersonale di scultura — strettamente associata ai principi di potenza, struttura, sospensione, movimento — ogni singola creazione di Louise Bourgeois nasce dal ricordo di una qualche personale esperienza emotiva, o dal fantasticare. Per una indagine sulla psiche di Louise Bourgeois voglio citare un suo lavoro ambientale, *Confrontation*, del 1978, con una tavola imbandita con vettovaglie e derrate alimentari di ogni tipo che l'artista ha realizzato con il lattice (evocatrici di seni e organi sessuali). Musicalmente, quasi sussurrando, l'artista dice: « Le forme sul tavolo rappresentano un vecchio e un giovane». A questa affermazione segue una pausa drammatica degna della divina Sarah quando ancora aveva l'ardire di impersonare Amleto. «Entrambi sono morti. L'unica soluzione si trova nella morte».

Confrontation è seguita dal gruppo intitolato *Femme couteau*, una forma femminile che si muta in coltello. «Dimostra le differenti polarità presenti in ogni donna: le polarità di aggressività e sottomissione. Da sempre la donna è più esposta, sta in una posizione molto vulnerabile. Per proteggersi, tuttavia, è in grado di trasformarsi in un coltello». *The Spiral Woman* (1984) fluttua liberamente nello spazio: è uno spirito felice. «La testa della donna non si vede perché essa ha paura. Ha paura di far vedere di avere paura, e così non ha un volto». A proposito del suo enorme gruppo di occhi in marmo, *Velvet Eyes, White Eyes*, la Bourgeois dice in un sussurro: «Gli occhi non mentono mai. Ecco la ragione per la quale sono così importanti. Ciononostante si può mentire lo stesso, con le parole».

A volte Louise Bourgeois appare irrimediabilmente impenetrabile. Questo almeno finché non mi torna in mente che intorno alla metà degli anni '20, quando il movimento surrealista raggiungeva le vette più alte delle proprie febbrili imprese, lei era poco più di una bambina e ancora combinava le sue marachelle a Parigi, sulla riva sinistra della Senna. Il Surrealismo si affaccia sul lato oscuro della realtà, sulle parte erotica della fantasia. Ma Louise Bourgeois apprezza molto anche la sensibilità tipica del teatro dell'assurdo, una sensibilità in grado di rivelare l'inaspettata ferocia che potrebbe nascondersi dietro un'immagine di sottomissione.

Tuttavia, l'artista ha scelto di dar vita al proprio idioma con il marmo, la pietra e il bronzo. «Non sono mai esplicita. Un artista è in grado di mostrare determinate cose che le altre persone, invece, hanno il terrore di esprimere».

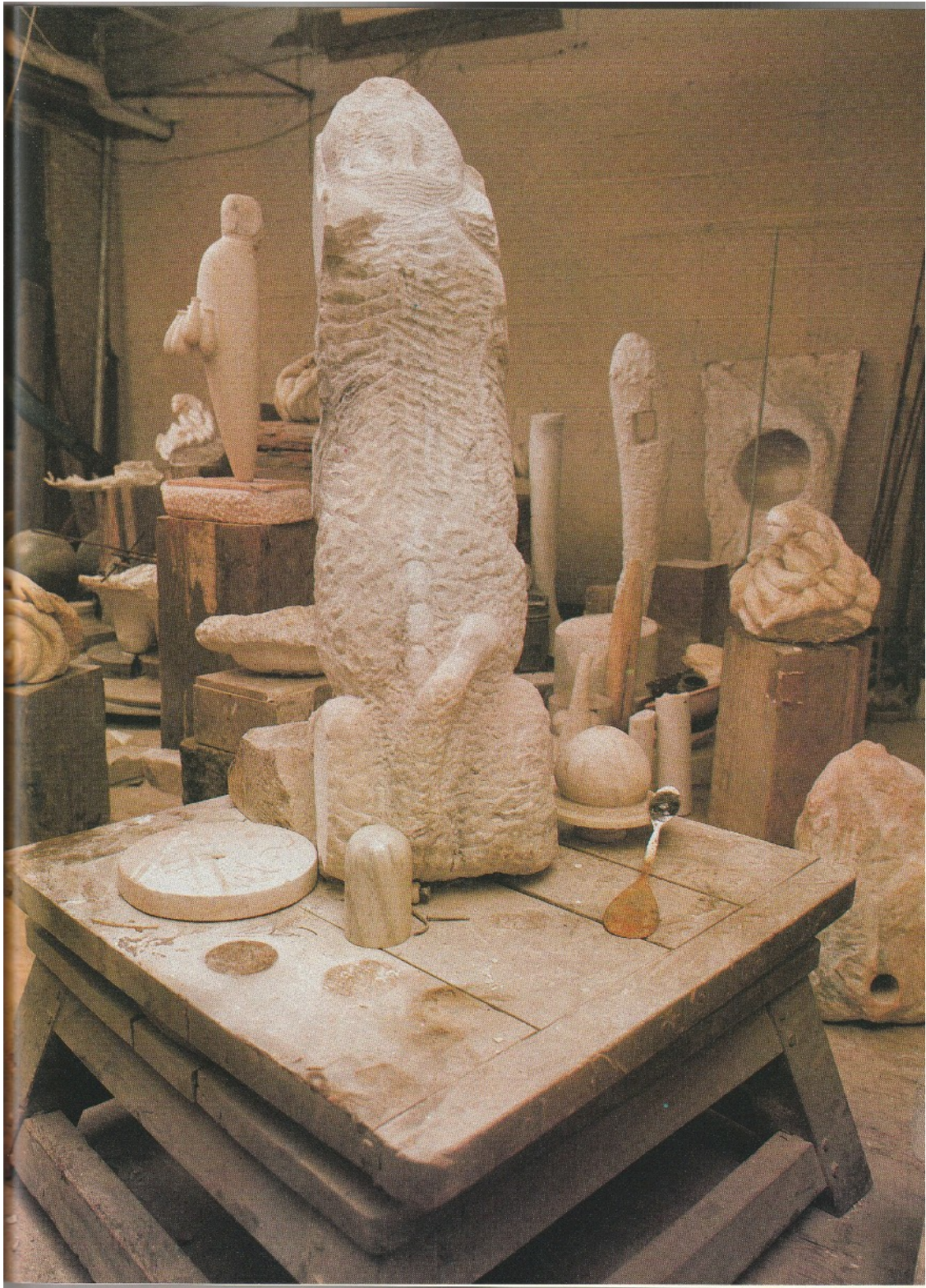
Nella solitudine del suo studio, Louise Bourgeois traccia raramente dei disegni preparatori, non consegna neanche un semplice scarabocchio ad un foglio di carta. Segue sempre il suo istinto ed il flusso della coscienza: sono questi, i suoi più validi arnesi del mestiere.

Inoltre, non lavora mai su di una sola opera alla volta, ma su diverse contemporaneamente. Quando il marmo l'ha ormai esaurita fisicamente o sente che è giunto il tempo di ritirarsi e meditare, ritorna ad un assemblaggio in legno o ad una struttura ambientale. L'ultima volta che la vidi, stava lavorando ad un'opera in marmo del peso di quasi quattro quintali intitolata *Cleavage* che è stata esposta due anni fa alla Biennale del Whitney. «La configurazione spaziale sulla parte superiore della scultura scenderà adesso sulla parte frontale; il motivo circolare verrà formalmente integrato. Vedi, il fatto è che non smetterò di lavorare finché io non sarò completamente soddisfatta».

Lo storico dell'arte e curatore Henry Geldzahler dice: «La sua opera non è *glamourous*: è aggressiva. La trattazione di materiali molto resistenti rappresenta per lei una vera ossessione. Uno dei suoi motti preferiti recita: "Non capitemi troppo in fretta"». Geldzahler una volta le disse che c'erano alcune delle sue opere con le quali non sarebbe rimasto da solo nemmeno per mezz'ora. Il volto di Louise Bourgeois si illuminò di un sorriso raggiante: «Fantastico!», replicò lei assumendo un sottile e al tempo stesso serioso tono di voce alla Alice nel Paese delle Meraviglie, mentre giocherellando con le mani attorcigliava la lunga treccia di capelli castani.

Sebbene sia ormai più che settantenne, e coriacea come la pietra, la sua capacità di sorprenderci con sempre nuovi tesori del passato o con nuove creazioni è immutata. Al generale coro di plausi si aggiunge quello di Robert Buck, direttore del Brooklyn Museum: «Louise è riuscita a sviluppare uno stile del tutto personale con una tempestività che dovrebbe servire da monito agli artisti delle giovani generazioni».

Considerata oggi uno degli scultori più importanti della propria generazione — molto più avanti rispetto a molti rappresentanti di quella e di altre generazioni — Louise Bourgeois, da sempre fieramente indipendente, ha avuto solamente otto personali in trent'anni di carriera, dai suoi inizi fino al 1978. Di lei si trovano solamente menzioni casuali sui moderni testi di storia dell'arte; così, quando alcuni segugi ne fiutarono l'importanza alcuni anni fa, e diedero inizio ad un attento esame delle sue opere, si trovarono spiazzati dall'insufficienza del materiale di documentezione. Questo stato di cose cambiò improvvisamente grazie ad una retrospettiva delle sue opere allestita nel 1982 al Museum of Modern Art.

A tutt'oggi Louise Bourgeois ha raccolto una gran messe di premi e lauree ad Honorem. Le sue sculture, i suoi disegni ed i suoi primi dipinti vengono presentati ormai dappertutto. Nel mese di dicembre aprirà i battenti a Francoforte la prima retrospettiva europea delle sue opere, una mostra itine-

CONTEMPORANEA Estate 1988

DAVID HOCKNEY

ATTINGENDO LIBERAMENTE ALLA MITOLOGIA, AL CUBISMO, AL FUTURISMO E ALLA FOTOGRAFIA, L'ARTISTA INGLESE ATTIVO A LOS ANGELES SI CONFERMA ANCHE NEL RITRATTO UN MAESTRO PER ABILITÀ E INTROSPEZIONE PSICOLOGICA

DI GERT SCHIFF

Due autoritratti di David Hockney, una litografia del 1954 e un disegno a carboncino del 1983, ci raccontano la storia dell'artista, dai suoi umili natali nella cittadina inglese di Bradford fino a Los Angeles e alla ricchezza, quando ha raggiunto una fama internazionale, e ne illustrano l'evoluzione pittorica, dal carattere iconoclasta degli inizi a un'arte dalle molte sfaccettature. Se paragonata ai primi dipinti dai colori terrosi, la litografia sembra anticipare la lucentezza della sua fase più tarda, quella che traspare da *The Rake's Progress* (*La carriera del libertino*) o dalle sue recenti «stampe fatte in casa». Non ancora biondo, il diciassettenne Hockney, che assomiglia ad una versione giovanile ed inglese del pittore giapponese Fujita, fissa con fermezza chi gli sta di fronte, ed appare incredibilmente serio e coscienzioso, sicuro del suo prossimo successo. Ma l'evoluzione del suo pensiero ha fatto divenire l'artista più saggio, e quindi più scettico: *Self-Portrait with Cigarette* (*Autoritratto con sigaretta*), del 1983, allude allo sforzo sostenuto per ottenere un riconoscimento duramente sofferto, ad una vita che non è certo stata facile.

Self-portrait with Cigarette, *1983. Carboncino su carta, cm 76×57.*

Pagina precedente: ***Ritratto di Andy Warhol****, 1974. Pastelli colorati su carta, cm 65×50. Courtesy Sotheby's.*

«La scarsità di autoritratti nel corso complessivo della sua carriera può essere dovuta alla riluttanza ad esaminarsi troppo da vicino», scrive nel 1981 Marco Livingston, che aveva raccolto una dichiarazione dello stesso Hockney: «Ammetto di evitare alcuni lati di me stesso, così come sfuggo qualche aspetto della vita, ma credo che finirò per dedicarmi agli autoritratti. So bene che in passato c'era una visione innocente, che in parte sussiste ancora oggi, ma ora mi trovo ad una svolta... Penso che se guardassi dentro di me con attenzione, probabilmente questa visione innocente avrebbe fine; e quindi forse dovrei farlo».

Una promessa che ha mantenuto nell'autoritratto in cui raffigura se stesso spietatamente, come un qualunque altro suo soggetto. Poche sono le opere fatte su commissione; David Hockney preferisce dipingere quelli che gli sono più vicini, e in virtù del suo candore prova affetto per coloro che posano.

***Self-portrait**, 1954. Litografia a colori, cm 40,6 × 30,5.*

Mo Asleep (*Mo addormentato*) e *Henry, Grand Hotel, Calvi*, rappresentano stati d'animo contrari. Mo, addormentato su una sdraio, è un'acquaforte del 1971.

Come osserva lo scrittore Lawrence Weschler a proposito della propensione mostrata da Hockney nei confronti di soggetti dormienti, «talvolta nei suoi disegni pare che il mondo intero stia sonnecchiando». Mentre Mo dorme, il suo

***Mo Asleep**, 1971. Acquatinta e acquaforte, cm 89 × 71.*

essere senziente è assente, e il suo corpo nudo è vivo solo in virtù di energie naturali e istintive. Questa idea è molto ben espressa dal fatto che i lineamenti del volto sono quasi del tutto riassorbiti dal disegno del tessuto, mentre i genitali rappresentano il punto di massima intensità fisionomica. Non ho mai visto un altro ritratto in cui il pene di un uomo addormentato rappresentasse in modo così eloquente un'intera personalità.

Henry viene invece colto, quasi imprigionato, in un momento d'intensa concentrazione. Punto focale di tutte le sue energie sono gli occhi socchiusi, fissi su di una meta immaginaria, che appare però chiaramente definita. Centro di questo quadro è dunque il volto del soggetto rappresentato, anche se il sole del meriggio ne dissolve quasi del tutto i tratti, che appaiono così ancor più eterei del fine tessuto della camicia.

Questi esempi di rappresentazione quasi realistica del modello non sembrano aver nulla a che fare con il ritratto di Christopher Isherwood, che Hockney eseguì nel 1984 basandosi sul dipinto che Picasso fece di Emilie-Marguerite Walter, madre della sua amante Marie-Thérèse. È questa un'unica immagine in cui confluiscono percezioni diverse: Picasso sembra avere osservato dapprima il profilo sinistro di «Mémé», poi il naso intero, e quindi avere rapidamente *zoommato* dal basso sulle narici, per decidere infine di raffigurare l'intero viso visto di fronte. La traiettoria del punto di vista viene riecheggiata dall'inclinazione degli occhiali, a sua volta controbilanciata dagli angoli della bocca rivolti verso l'alto. Virtuosistiche pennellate modellano il volto in modo tale che l'innaturale posizionamento della bocca rispetto al naso e la mancanza di raccordo con le labbra non vengano percepiti come inorganici.

Nel ritratto di Isherwood anche Hockney opera un simile spostamento di prospettiva dal profilo alla veduta frontale, privilegiando però il lato destro. Il naso è realizzato mediante una linea ondulata che ne unisce la punta alle narici molto allargate. L'occhio sinistro e la macchia vermiglia della guancia sono ruotati, in modo da trovarsi tra il naso e la fronte. L'occhio rimane incassato al punto di congiunzione fra i due; la guancia resta appiattita alla radice del naso, sotto la montatura degli occhiali. Con questa soluzione Hockney riesce a congiungere il naso al labbro contratto, come in un volto osservato da un singolo punto di vista. Si potrebbe riconoscere una sorta di asse centrale, se non fosse per la incongrua dislocazione della guancia. Gli occhiali, come sempre nei ritratti, rischiano di offuscare la luminosità degli occhi: ma Hockney li realizza per mezzo di brevi raggi blu che, emanati dalle pupille, si congiungono con le folte sopracciglia di Isherwood, producendo nell'osservatore la sensazione di un balenio sardonico, come se lo scrittore fosse scosso da un eccesso soffocato di riso.

***Celia Half Nude**, 1975. Matita, cm 76 × 56.*

***Henry, Grand Hotel, Calvi**, 1972. Cm 43 × 35,5.*

Portrait of Emile-Marguerite Walter, «Mémé», *dipinto da Pablo Picasso nel 1939. Olio su tela, cm 41 × 33.*

In *An Image of Celia* (*Un'immagine di Celia*), una litografia della metà degli anni '80, l'ispirazione di Hockney si volge dal cubismo al futurismo: la giovane donna è infatti rappresentata simultaneamente in posizioni diverse, in modo che braccia e gambe siano moltiplicate. Lo spazio pittorico sembra barcollare, ma l'effetto è dovuto all'unione delle parti del corpo, di cui si coglie un movimento in sequenza temporale. Quasi a complemento delle due paia di braccia e di gambe, due sono anche le rappresentazioni del volto di Celia. La prima — un ibrido di profilo e visione frontale alla maniera di Picasso — è grosso modo integrata alla caleidoscopica figura, mentre la seconda spicca come un quadro dentro il quadro, dipinta su di una piccola tela, inchiodata al telaio, e rappresenta Celia in una posa da ragazza-copertina di *Vogue*.

Ci sono voluti molti anni per realizzare questi giochi illusionistici con l'immagine di Celia. In un libro del 1978 dedicato alla sua arte e ai suoi pensieri, *Travels with Pen, Pencil and Ink*, Hockney stesso dice, a proposito dei suoi ritratti: «Non basta il semplice disegno per ritrarre, ma è necessaria una grande capacità analitica. Celia è una delle poche ragazze che conosco veramente bene, e l'ho disegnata spesso, e ogni volta in modo leggermente diverso, dal momento che conosco tutte le sue sfaccettature. Non mi interessa dipingere il suo volto in modo somigliante, perché lo conosco molto bene... Celia ha un bel volto, un viso particolare, che mi attira molto, e mi rivela tutte le sue qualità, come l'intuito e la gentilezza, che credo sia una delle sue più grandi virtù. Per me lei è una persona veramente speciale».

Hockney ha ritratto Celia in diversi atteggiamenti: ansiosa, tenera, enigmatica, e anche provocante, vestita con il tradizionale abito della seduzione, la biancheria intima nera. Tuttavia, *Celia Half Nude* (*Celia seminuda*), del 1975, è l'immagine più casta che si possa immaginare di una donna svestita. La tenerezza che trasmette può essere solo ispirata da un affetto che trascende la sessualità.

Questo ritratto appartiene ad un periodo in cui Hockney esplorava modi di rappresentazione realistici. Dieci anni più tardi la sua arte cambiò, e con essa le rappresentazioni di Celia, sparirono le tracce di quel tratto di matita sottile che pareva smaterializzare il suo volto, sotto l'impatto della luce. Al loro posto pennellate ampie ed espressioniste modellano ora i capelli spazzati dal vento e i lineamenti divenuti maturi, in una figura dove ogni cosa sembra consistere in un gioco impetuoso di curve e controcurve. Anche gli occhi hanno perso quella luce lontana, e ci fissano mostrandoci tutta la loro tristezza. Come sempre, Hockney dimostra il suo affetto attraverso il candore.

***Celia II**, 1984. Olio su tela, cm 66 × 45.*

***Christopher with His Glasses On**, 1984. Olio su tela, cm 77,5 × 58,5.*

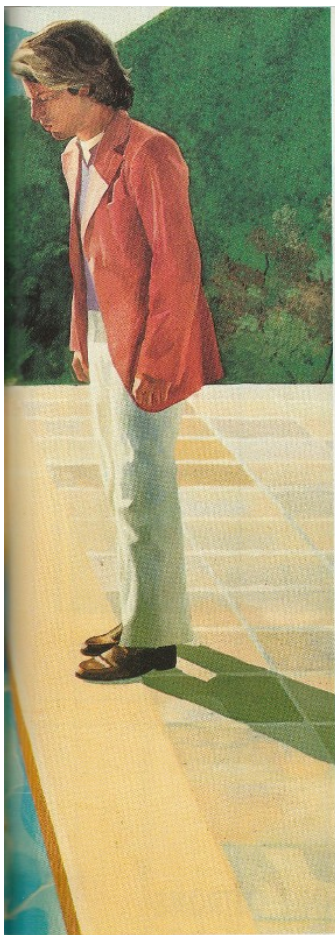
Vi sono due modi di ritrarre le coppie, nell'opera di Hockney come nella pittura tradizionale: quello in cui le due persone rimandano esclusivamente l'una all'altra, e quello in cui una delle due, o ambedue, stabiliscono un rapporto con l'osservatore del quadro per mezzo dello sguardo. Il famoso ritratto doppio del 1968, *Christopher Isherwood and Don Bachardy*, appartiene a quest'ultimo genere. Isherwood guarda Bachardy, Bachardy ci

***An Image of Celia**, 1984-86. Litografia, cm 151 × 104.*

Christopher Isherwood and Don Bachardy, *1968. Acrilico su tela, cm 212×303.*

In alto: ***Portrait of an Artist (Pool with Two Figures)****, 1971. Acrilico su tela, cm 213×304. Courtesy LACMA.*

guarda, e noi siamo immediatamente attratti nel loro dramma, nella loro rete di condivise abitudini, di silenziosi soliloqui, di domande non fatte e risposte anticipate. I due uomini sono separati da uno spazio vuoto centrale, così come i passeggeri di un aereo sono divisi da un lungo corridoio, e sono rigidamente inseriti nella geometria del loro salotto, svuotato e ridotto a un insieme di linee essenziali. Ma non mi pare che questo quadro rappresenti il conflitto di due vite intrecciate, lacerate dal contrastante bisogno di stare insieme e dal forte anelito all'indipendenza. Mi sembra invece che la sua acutezza di visione risieda nella consapevolezza, condivisa da entrambi, che nel più profondo della loro natura, sebbene amanti uniti da una vita in comune, gli uomini rimangono estranei l'uno all'altro. Sembra questo il significato dello sguardo interrogativo che Isherwood rivolge al suo compagno, e quello dello sguardo smarrito con cui Bachardy si rivolge a chi è fuori dal quadro.

Henry Geldzahler and Christopher Scott, del 1969, è il saggio più rigoroso di Hockney con riferimento alla prospettiva centralizzata di tipo rinascimentale. Tutte le linee-guida, in particolare quelle del pavimento di legno e i profili del tavolo di vetro, convergono in un unico punto. Hockney parlò di questo quadro in un'intervista inclusa nel libro del 1976 a lui dedicato: «Impiegai due o tre mesi a dipingerlo. Per disegnare il pavimento,

sistemai del nastro adesivo dal punto di fuga prospettico, che è circa due pollici sopra il capo di Henry, sino alla base della tela. A un certo punto vi erano circa venti o trenta strisce di nastro, che s'irradiavano dal suo capo... e sembravano i raggi incredibilmente lucenti di un'aureola, come se lui stesse ricevendo la visita di un angelo in impermeabile».

Questa può essere stata l'origine della metafora, spesso ripetuta, di questo quadro come un'annunciazione. Non riesco a condividerne l'interpretazione, anzi mi sembra che quest'opera sia un insieme di contraddizioni, dove l'imperscrutabile contenuto psicologico smentisce l'estrema razionalità della costruzione, dove un incontro informale è rappresentato come una cerimonia bizantina. Inoltre la dimensione interna di questo impianto rituale non coincide con quella esterna: Christopher che apparentemente ha un ruolo subordinato, è collocato più in alto e occupa uno spazio maggiore rispetto a Henry. Lo stesso Geldzahler, in un'equilibrata interpretazione del dipinto, definisce questa rappresentazione di Scott come «un andare e venire, un stare sull'attenti in un impermeabile di taglio quasi militare, fisso ed enigmatico». Il protagonista siede (assiso in trono, si avrebbe la tentazione di dire) sul divano: è insieme l'immagine di un uomo politico, di un pascià e di una sfinge.

A dispetto della sua freddezza, il dipinto è stato descritto da Livingston come «un quadro di devozione privata, immagine dell'impegno reciproco che lega due uomini». Diversa l'interpretazione del fotografo Duane Michals, che basò la propria opera *Self-Portrait with André Kertész* (*Autoritratto con André Kertész*) specificamente su questo dipinto.

Michals voleva esprimere la propria ammirazione per il suo grande e insigne collega, ma la presunta oggettività dell'obbiettivo fotografico gli giocò un brutto scherzo: ben lungi dal rispettare le proporzioni che mettono sullo stesso piano Christopher Scott e Henry Geldzahler, la figura di Michals torreggia come un gigante, in primo piano rispetto all'amico, umilmente rimpicciolito sullo sfondo. Tutto questo sembra confermare le parole di Grist, pittore che ha spesso denunciato il possibile inganno del semplice medium fotografico.

Da *Portrait of an Artist* (*Ritratto di un artista*, 1971) o, come recita il sottotitolo, *Pool with two figures* (*Piscina con due figure*), sono diversi elementi ad emergere: il contenuto autobiografico (la figura in piedi è una persona amata per molti anni, da cui Hockney si è recentemente separato), le difficoltà d'esecuzione (Hockney andò sin nel sud della Francia, per trovare luce e sfondo adeguati), e l'aria incantata che maschera la minuta attenzione al dato realistico. Il panorama si apre oltre il bordo della piscina, tra la folta vegetazione marrone-scuro e verde-chiaro, e prosegue con una scura pineta sullo sfondo di una catena di alture che, nella luce abbagliante del meriggio, appaiono come turchesi e opali fusi insieme. L'artista, con il volto avvampato e la giacca rosa, spicca sullo sfondo verde. La sua palpabile presenza contrasta con la figura del ragazzo, il cui corpo etereo, sotto l'astratto disegno delle onde, sembra appartenere ad un altro reame.

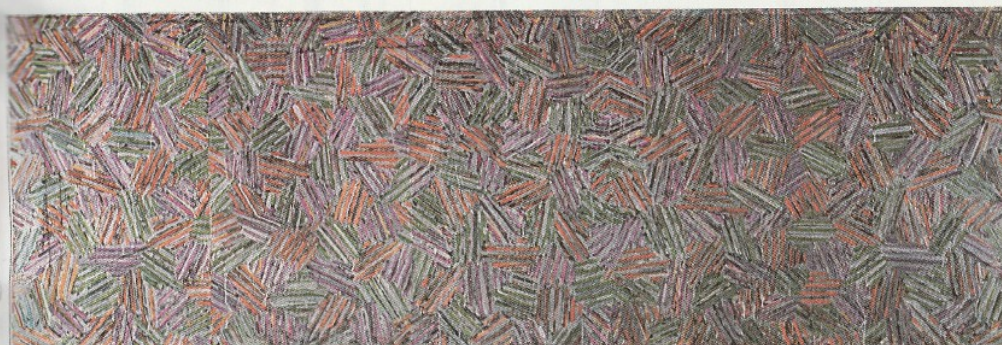
Fino dalla prima volta in cui vidi il quadro sentii che dietro questa composizione c'era qualche reminiscenza mitologica, anche se lo schema del dipinto era stato suggerito a Hockney dalla sovrapposizione fortuita di due fotografie nel suo studio, una figura che stava nuotando sott'acqua, e un ragazzo che stava fissando qualcosa sul pavimento. Trovai infine quello che cercavo; questo è un soggetto caro ai vittoriani, e spesso presente nella loro pittura: raffigura il pescatore e la ninfa, ovvero il pericoloso richiamo dell'acqua, incarnato dai seducenti abitanti degli abissi marini.

***Henry Geldzahler and Christopher Scott**, 1969. Acrilico su tela, cm 213 × 304.*

***Duane Michals**, "Self-portrait with André Kertész in the Manner of David Hockney", 1982. Fotografia.*

JASPER JOHNS

INDIMENTICABILE PROTAGONISTA DELLA POP ART, NEGLI ULTIMI DIECI ANNI IMPEGNATO IN UNA RICERCA PURAMENTE PITTORICA CHE RAPPRESENTA L'IMPOTENZA DELL'UOMO SU CUI INCOMBE INESORABILE LA MORTE, IL MAESTRO AMERICANO, VINCITORE DEL LEONE D'ORO A VENEZIA, SI CONFERMA UNA DELLE FIGURE PIÙ INTERESSANTI DELLA SCENA ARTISTICA MONDIALE.

DI JOHN YAU

***Untitled**, 1983. Acrilico su tela. Courtesy Philadelphia Museum of Art.*

In occasione della 43ª Biennale di Venezia Mark Rosenthal, curatore della Sezione di arte del XX secolo presso il Philadelphia Museum of Art, ha allestito la mostra *Jasper Johns: Work Since 1974.*

L'esposizione, inaugurata il 26 giugno scorso presso il padiglione degli Stati Uniti e aperta al pubblico sino al 25 settembre, ha consentito a Johns di aggiudicarsi il Leone d'Oro come migliore artista. Successivamente la rassegna farà ritorno a Filadelfia, dove rimarrà aperta dal 23 ottobre sino all'8 gennaio 1989.

I risultati ottenuti da Johns sono sempre stati incontestabili, sia per la loro oggettiva importanza storica che per l'influenza che hanno esercitato su altri autori. Ma il nostro giudizio si è fino ad ora essenzialmente basato sulle sue opere degli anni '50 e '60, cioè sulle «bandiere», gli «scudi», i «numeri». La mostra allestita da Rosenthal, che comprende i lavori degli ultimi dieci anni, ci ha permesso di completare la nostra conoscenza dell'autore, e ha rivelato Johns come un artista che ha progressivamente arricchito la sua visione provocatoria e profonda della ricerca artistica.

L'esposizione offre una panoramica del lavoro di Johns a partire dalla sua prima retrospettiva del 1977, al Whitney Museum of American Art, e si apre con *Scent* (*Traccia*, 1973-74) per concludersi con le quattro pitture che formano la sequenza di *The Seasons* (*Le stagioni*, 1985-86). Durante questi 12 anni, Johns ha sviluppato un uso del tratteggio incrociato come mezzo espressivo adatto ad una resa totalmente astratta della realtà; successivamente ha inserito nelle composizioni labili allusioni figurali. Poi ha integrato nel motivo decorativo del tratteggio immagini di teschi e di testicoli; infine lo ha abbandonato per dipingere interni. Tale apparente inversione di tendenza non è però così inaspettata come si potrebbe pensare, dal momento che durante tutta la sua carriera Johns non si è mai accostato

all'esperienza artistica con un programma predeterminato. La decisione di lavorare di volta in volta con mezzi espressivi astratti o figurativi non è mai stato il risultato di un giudizio di superiorità degli uni rispetto agli altri.

Invece di muoversi all'interno di un progetto estetico precostituito, o di rifarsi a rigidi canoni formali, Johns ha sempre preferito seguire un percorso molto personale di ricerca.

Le diverse direzioni seguite lungo un tale cammino sono state determinate dalle ricerche sui modi e sulle forme dell'osservazione (l'atto di guardare e di essere guardati) in un mondo dove un essere umano, sia questi l'artista o l'osservatore, si sente vulnerabile e invisibile, isolato e privo del calore di un rifugio. Tra i punti di forza dell'esperienza artistica di Johns, bisogna annoverare la sua capacità di tradurre la condizione del soggetto che si sente rifiutato, in una presenza corposa e palpabile che coinvolge immediatamente e profondamente lo spettatore.

Chi osserva attentamente un quadro di Johns ha la sensazione di essere sopraffatto da un sentimento di piena consapevolezza di sé e al tempo stesso di estraniazione, sia fisica che psicologica. Domande su domande affollano la mente di chi è di fronte a *Flag* (*Bandiera*, 1955), *Corpse and Mirror* (*Il cadavere e lo specchio*, 1974), oppure *Racing Thoughts* (*Pensieri in tumulto*, 1983). È una bandiera, o l'icona di una bandiera? Quali sono le somiglianze e le differenze tra un lato e l'altro del dittico? Per quale ragione questa stanza da bagno mi appare così strana, visto che riconosco ogni singolo particolare e oggetto in essa presente?

Nonostante il continuo ricorrere di motivi emblematici in un percorso artistico che spazia per altro tra diverse espressioni pittoriche, è un dato costante di tutta la carriera di Johns l'affidarsi a un mondo di oggetti concreti e reali. Non a caso egli scrisse:

Prendi un oggetto
Fagli qualcosa
Fagli qualcosa d'altro
" " " "

Questa affermazione non costituisce soltanto la premessa fondamentale del suo approccio all'opera d'arte, ma rivela assai bene la sua insaziabile e instancabile curiosità nei confronti dell'oggetto. Dopo «aver fatto qualcosa» al motivo del tratteggio incrociato, al *poster* di Monna Lisa o ai vasetti in ceramica di George Ohr, egli si sente obbligato a «fare loro qualche cosa d'altro».

Johns evita gli interventi solo quando lavora con oggetti che, pur essendo di fronte a tutti, non sono considerati da nessuno, e che può così impregnare di significati. È questa una tendenza che ha sviluppato negli anni '80, quando ha incluso nel suo vocabolario artistico un cartello stradale svizzero con la scritta in lingua tedesca e francese «Attenzione! Caduta ghiaccio»; una figura maschile con il volto privo di lineamenti; un vaso che commemora l'anniversario delle nozze d'argento tra la regina Elisabetta e il principe Filippo; e la pala di Isenheim di Matthias Grünewald.

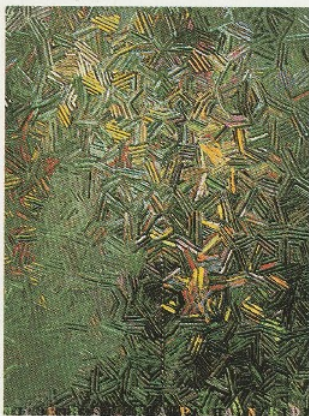
Perché oggetti del genere attirino l'attenzione di Johns, devono trovarsi in una condizione analoga a quella delle bandiere e degli scudi, devono cioè essere cose che «tutti vedono e nessuno osserva». L'arte diventa così una sorta di riscatto per questi oggetti dimenticati.

Trasferendo su se stesso la condizione di «oggetto visto e non guardato» (sensazione familiare a tutti noi), Johns descrive uno stato d'impotenza. È questo il tema cui si è rivolto negli ultimi dieci anni, affiancandogli la presenza incombente della morte. In tal modo ha allargato e arricchito la sua visione. Particolarmente significative in questa prospettiva sono le allusioni all'opera di Edvard Munch e di Pablo Picasso: entrambi gli artisti hanno infatti ripetutamente trattato il tema della fine dell'esistenza, che specialmente nelle opere senili si unisce alla consapevolezza del progressivo declino fisico.

Nel 1981 Johns aveva incominciato a riferirsi ad un tardo quadro di Munch, *Autoritratto tra l'orologio e il letto* (1940-42), citandolo in una sequenza intitolata *Between the Clock and the Bed* (1981-83). Il quadro di Munch raffigura l'artista, ormai attempato, in una stanza buia, fermo tra un'alta pendola e uno stretto letto, con un copriletto decorato da un motivo a tratteggio incrociato. Dietro di lui un vano conduce in uno studio illuminato dal sole, con le pareti tappezzate a quadri. L'artista, che ne ha appena varcato la soglia, fissa chi guarda come intrappolato tra due rappresentazioni concrete e familiari delle eterne forze del tempo e della morte (o della procreazione).

Sopra: ***Between the Clock and the Bed*** *(particolare), 1981. Encausto su tela, tre pannelli, cm 182,5 × 320. Courtesy Philadelphia Museum of Art.*
Pagina precedente: ***Summer****, 1985. Encausto su tela, cm 190,5 × 127. Collezione Philip Johnson.*

I quadri di Johns, pur sfruttando l'affinità tra il tratteggio incrociato e il disegno sul copriletto di Munch, introducono anche il motivo dell'artista colto in una posizione intermedia tra il suo studio e il mondo esterno, cioè tra una realtà su cui può esercitare un pieno controllo e quella che gli sfugge.

A partire dal 1982, da quando cioè completò *In the Studio*, Johns ha analizzato

Dancers on a Plane, *1980. Olio su tela, cm 200×162. Courtesy Tate Gallery, Londra.*

ripetutamente ed approfonditamente questa problematica, consegnandoci un'inedita riflessione sull'impotenza dell'uomo e sul fatale incombere della morte.

Come all'inizio della sua carriera egli ci ha «fatto vedere» gli oggetti familiari (ad esempio, la bandiera americana), così ora, nei suoi lavori più recenti, ci mostra un soggetto che ben conosciamo da un punto di vista originale e coinvolgente.

La consapevolezza della nostra condizione mortale e il desiderio di esprimerla in tutta la sua pienezza ha costretto Johns ad introdurre nella sua pittura valori spaziali e ad investire di un preciso significato ciascun «oggetto» inserito nelle sue composizioni.

L'attenzione che in precedenza riservava alle sue astrazioni è oggi diretta a scopi differenti, come si può ben vedere in *Racing Thoughts*, dove l'artista dipinge secondo il punto di vista che avrebbe una persona seduta in una vasca da bagno. La composizione è divisa verticalmente in due aree di eguale dimensione, con una porta di legno a sinistra e un muro a destra. Ambedue fungono da supporto a una serie d'immagini che sono state, come indica Rosenthal nel suo brillante saggio d'introduzione al catalogo, «inchiodate, fissate con nastro adesivo, incorniciate e appese, riprofilate, incastonate».

Appesi alla porta ci sono un paio di pantaloni di velluto a coste e un ritratto *puzzle* di Leo Castelli, mentre a destra vi è un *poster* di Monna Lisa, una litografia fatta da Barnett Newman nel 1961, un boccale di George Ohr, un vaso che commemora le nozze d'argento della regina Elisabetta e del principe Filippo, un cesto per la biancheria da lavare, un rubinetto, maniglie e bordi di una vasca da bagno, un chiodo, lo stampino delle lettere che formano il titolo del quadro e un cartello stradale svizzero con l'immagine del teschio e delle tibie incrociate e la scritta in francese e tedesco: «Attenzione! Caduta di ghiaccio».

La frase (che contiene in inglese un gioco di parole intraducibile tra «Beware of falling ice», «Beware of failing eyes» e «Beware of falling I's», *n.d.r.*) suggerisce una serie di associazioni profonde: «Attenzione! Caduta di vista» (uno dei sintomi della vecchiaia) e «Attenzione! Caduta di ego» (ovvero, cade la maschera), e ci ricorda che non vi è nulla che possiamo fare per sfuggire alla morte, se non, forse, diventare sempre più consapevoli della sua presenza.

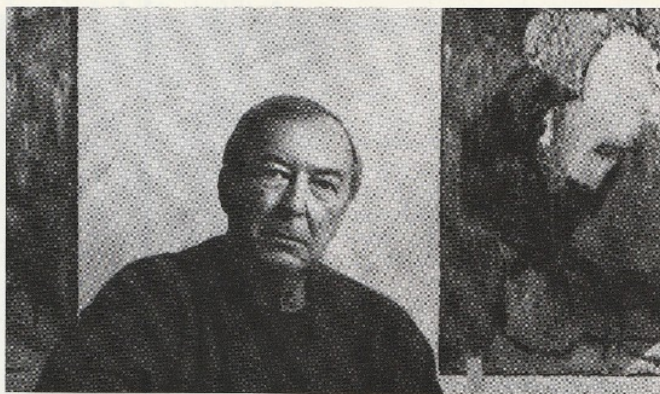
La particolare disposizione degli oggetti, il teschio con le tibie incrociate sopra il rubinetto e le maniglie, e il *poster* di Monna Lisa sopra il boccale di George Ohr, evoca la presenza frammentata di un personaggio maschile o femminile, e di varie immagini di morte e di procreazione. Queste forze eterne sono controbilanciate sul lato sinitro del quadro (quello della porta) dal ritratto *puzzle* di Leo Castelli (il *dealer* di Johns, e personaggio ben noto anche al grande pubblico) e dai pantaloni di velluto.

Racing Thoughts è un ritratto ricco di spunti fantasiosi di quello spazio che intercorre tra l'apparenza pubblica e la rivelazione privata. Rappresenta il modo in cui noi ci presentiamo al mondo (le maschere che indossiamo) e il modo in cui i nostri pensieri e sentimenti privati permeano ogni aspetto della vita.

In *The Seasons* Johns esamina da una diversa angolatura la crescente consapevolezza della nostra condizione mortale, recuperando tutta una serie di motivi vecchi e nuovi. La composizione è derivata dal picassiano *Minotaur Moving His House* (*Il Minotauro cambia casa*, 1936).

In *Summer* (*Estate*, 1985), il lato sinistro del quadro è occupato dall'ombra informe di una figura come invischiata in una materia verdastra, mentre a destra una fitta schiera d'immagini suscita l'idea di un carro colmo degli esempi dei suoi precedenti lavori. Dipingendosi come un'ombra circondata dalle sue opere, Johns intende esprimere quella particolare angoscia che ogni artista sperimenta: per poter lavorare, bisogna sempre scoprire qualcosa di «nuovo», altrimenti si è condan-

nati alla ripetizione continua. Questo problema riveste particolare importanza per un uomo come Johns, la cui carriera è stata caratterizzata dalla continua rivisitazione delle opere precedenti alla ricerca di nuove possibili interpretazioni, e dalla consapevolezza del fatto che la vecchiaia non garantisce la saggezza.

L'importanza di Johns aumenta di giorno in giorno, a mano a mano che ci si accorge che le questioni da lui affrontate sono universali, e la dignità e la calma con cui fronteggia le sue paure ne mostrano la grandezza d'animo. È del tutto indovinata la scelta di Rosenthal di far rappresentare l'America alla Biennale da questo artista, uno dei più raffinati di questo paese. Ed è sicuramente meritato il premio che gli è stato assegnato.

Jasper Johns, fotografato da Hans Namuth, di fronte a un'opera del 1988.

***Racing Thoughts**, 1984. Encausto e collage su tela, cm 127×190,5. Collezione Robert e Jane Meyerhoff.*

ATELIER

GIULIO PAOLINI

UNA RIFLESSIONE ESTETICA RICCA DI PARADOSSI E INTELLIGENZA CRITICA

DI FRANCESCO POLI

FOTOGRAFIE DI PAOLO MUSSAT-SARTOR

La scala d'ingresso dello studio dell'artista che ripropone visivamente due opere degli anni '60: ***A J.L.B.****, 1965 e* ***D 867****, 1967.*

Pagina seguente: la gipsoteca dello studio con i calchi di famose statue del periodo classico greco e romano.

Giulio Paolini è nato a Genova nel 1940. Il suo esordio (la sua prima personale risale al 1964), avvenne quasi contemporaneamente a quello di un ristretto gruppo di artisti torinesi, presentati dal critico Germano Celant sotto l'insegna dell'Arte povera. Dopo di allora, e dunque per oltre vent'anni, ha dominato la ribalta della ricerca artistica contemporanea con un lavoro ad un tempo erudito e profondo, terso ed ambiguo, sottilmente poetico e lucidamente razionale. Giulio Paolini ci ha accolto nel suo studio (che come mostrano le bellissime fotografie di Paolo Mussat Sartor sembra quasi una sua opera o, meglio, una sorta di involontaria meta-opera) e ci ha permesso di ripercorrere i punti-chiave della sua riflessione estetica.

Francesco Poli *Vorrei, per iniziare, che tu mi dessi una definizione dell'artista in rapporto alla sua opera, come già ti è capitato di fare in altre occasioni. Una domanda quasi d'obbligo per avviare una conversazione di questo genere.*

Giulio Paolini L'artista e l'opera sono complementari, non consequenziali. Così come per l'opera sarà essenziale, per dirsi esistente, cogliere lo sguardo che la rivela (sia esso dell'autore o dello spettatore), allo stesso modo all'artista è necessaria, a prova della sua stessa salvezza, la scoperta di qualcosa (l'opera) che gli consenta di *guardare*. L'artista non pensa, è un naufrago, un superstite, scampato al pericolo di un approdo stabilito nell'opera. È una figura instabile... in lui convivono attitudini contraddittorie. Ricerca il nuovo, modi sempre originali, strade non ancora percorse, ma sempre all'interno di un codice; è un alfiere della norma, anche se di una norma che ancora non conosce. Deve partecipare la sua visione agli altri, ma non accetta di condividerla, neanche con se stesso; se è approdato all'opera già si rivolge alla successiva. È ironico, ma non fa dell'ironia un esercizio. Non ha nulla da dimostrare ma persevera nel suo cammino. Così spossessato di sé, l'artista (il naufrago) rischia davvero di non esser più riconosciuto (avvistato),

82
CONTIENE
12
COLOMBE
TIPO 1000
ALTO
272
B

***Il giudizio di Paride**, 1978. Installazione al castello di Genazzano in occasione della mostra "Le stanze" del 1979.*

di ostinarsi a ricercare qualcosa dalla quale, invece, pur senza rendersene conto, è già posseduto. Cercatore d'oro, prestigiatore, giocatore di scacchi, eremita, pescatore di perle, maestro di cerimonia sono sinonimi? Per esempio quest'ultimo, secondo un codice prestabilito, è colui che davvero si cala nella ricerca della verità pur sapendola irraggiungibile. L'artista forse è qualcuno o qualcosa, come una controfigura, che più non applica ma *vive* la cerimonia della percezione del mondo, coniuga rivoluzione e diserzione, esige l'assoluto senza saperlo spendere.

F. P. *Nel tuo lavoro il concetto di spazio, la continua riflessione e analisi intorno alle possibilità e ai limiti dello spazio, rappresentano un fatto preminente. In che misura entra in gioco l'altra categoria fondamentale del reale, e cioè il tempo? Quanto e come ti coinvolge il problema, l'enigma del tempo, come dato assoluto e nella sua interrelazione con la dimensione spaziale?*

G. P. In certi miei lavori c'è un riferimento esplicito al tempo, addirittura presente nel titolo o comunque nella ragione, se così si può dire, dell'opera. In altri non c'è un rapporto diretto col tempo, però questo aspetto dell'opera si affaccia da dietro le quinte: si pone, anche se non si dichiara. In effetti, quella dello spazio dell'opera, o meglio dello spazio intorno all'opera, è una costante quasi ineludibile nei miei lavori: infatti ho sempre più sospetti ed esitazioni nel considerare l'opera per quello che materialmente è. Sempre meno cioè riesco a congedare un lavoro dicendo: eccolo. Se tu mi chiedessi oggi di farti vedere che cosa sto facendo, ti risponderei che non posso mostrarti nulla, perché esito a confinare sulla superficie di un foglio o di una tela, o in qualsiasi altro materiale di dimensioni circoscritte, la definizione di opera.

L'OPERA NON È QUELLA CERTA COSA CHE IO FACCIO, MA CIÒ CHE NOI OSSERVIAMO NELLO SPAZIO

Questa data cosa, foglio di carta o calco in gesso, sarà opera quando sarà resa visibile, il che significa quando sarà esposta e non mostrata. In altri termini, per opera non intendo quella certa cosa che «io» faccio, ma ciò che «noi» vediamo, che osserviamo nello spazio. A questo punto, gli ingredienti che abbiamo preso in considerazione (la cosa, lo sguardo del suo artefice e dell'osservatore, lo spazio che la rende visibile) non possono non implicare un elemento ulteriore che è il tempo.

Il fatto stesso di cogliere una «scena» dilata i limiti della visione e li rende relativi, perché quello che stiamo guardando è «quello che stiamo guardando» e non abbiamo la certezza che quella cosa, andandocene da un'altra parte o chiudendo gli occhi, resti così come l'abbiamo vista appena prima. Quindi anche il tempo entra a far parte di un fatto percettivo globale, mentre l'eternità dell'immagine, come l'antico ci ha insegnato a pensarla, è, invece, la superficie limitata e chiusa del dipinto, oppure il volume modellato della scultura: queste opere sembrano preesistere a noi e continuare a esserci, indipendentemente dalla nostra percezione. Sembrano avere una proprietà di autoconservazione. Il mio lavoro invece vive di quell'ossigeno che è lo sguardo in quel momento.

F. P. *L'antico, il classico: cosa sono per te, in senso generale?*

G. P. Classico è quel qualcosa nell'opera che resta, si apparta, come se non fosse stato proposto alla visione, ma fosse stato scoperto e reso visibile. Un *quid* che preesisteva e continuerà ad esistere al di là dell'atto dello sguardo che lo coinvolge.

F. P. *Ha scritto Valéry, facendo riferimento a Baudelaire, che «è classico lo scrittore (l'artista) che ha un critico dentro di sé e che*

Amore e psiche, *1981, al P.S. 1 di New York durante la mostra "The Knot" del 1986.*

ssocia intimamente tale critico ai propri alori». È questo il motivo per cui il tuo avoro, più di quello di molti altri artisti, è isponibile, aperto all'analisi e alla riflessione? Anzi sembra quasi stimolare l'attenzione ritica per attirarla nella sua «tela di ragno» stetica?

G. P. Ho sempre ammirato Valéry. Quel che tu dici è particolarmente resente nel mio lavoro perché ho empre voluto conservare all'opera una erta trasparenza. Questo non significa he sia completamente leggibile. Non è na dimostrazione, ma un'offerta. È un orgersi dell'opera che lascia all'altro la ossibilità di attraversarla. Diciamo che on potendo dare io stesso la cifra isolutiva dell'opera, ma partecipando ome gli altri alla sua indefinibilità, offro un indizio e non una soluzione, na traccia e non una conclusione.

F. P. *Per certi aspetti la tua pittura ha aratteristiche che si possono chiamare etterarie. Come si può definire, in senso ositivo, una pittura letteraria?*

G. P. L'accezione negativa di pittura «letteraria» riguarda una pittura satura di riferimenti letterari, che risulta di fatto illustrativa. Se invece l'opera non si limita a riportare questi riferimenti, ma li fa convivere con il suo divenire immagine, allora non si tratta di un difetto, ma di una caratteristica, se non di una virtù. È un aspetto che può essere assolutamente legittimo. Per me significa stabilire un contatto, una familiarità con qualche cosa di non strettamente visivo, come un'eco letteraria. È un gioco pericoloso, ma molto affascinante.

DE CHIRICO, UN MIO PARENTE STRETTO

F. P. *Che cosa mi puoi dire, invece, di un altro aspetto per te senza dubbio significativo, quello della teatralità?*

G. P. Vorrei ricollegarmi a quanto dicevo prima, a proposito di spazio e tempo, in rapporto alla messa in scena dell'opera, al fatto che l'opera diventa essa stessa una messa in scena. Quel che c'è di teatrale nel mio lavoro più recente nasce appunto dalla consapevolezza che il limite dell'opera è sempre sul piano della percezione e non su quello della trasmissione di significati dati una volta per tutte. Tutto ritorna sempre al piano della percezione, là dove la percezione si fa più complessa e non è concentrata come un riflettore su un oggetto.

F. P. *Letterarietà e teatralità sono anche caratteristiche peculiari dell'opera di Giorgio de Chirico (peraltro molto attaccate dalla critica a lui contemporanea e, in parte, ancora oggi). Qual è il tuo giudizio sul «pictor optimus»? Che cosa ti interessa di più in lui: la sua posizione di estrema modernità che passa attraverso un dichiarato atteggiamento antimoderno, «inattuale», o l'aspetto di autoriflessività della sua arte, o ancora il recupero del museo?*

G. P. De Chirico è uno dei miei parenti più stretti, perché come figura, quasi al di là dell'opera, rappresenta un punto di vista molto distaccato e scopertamente critico verso la pienezza della proposta artistica. Sembra che in lui, qualsiasi cosa facesse, in ogni periodo del suo lavoro, ci fosse sempre un atteggiamento che è proprio dell'artista del nostro tempo e che consiste in una sdrammatizzazione del proprio ruolo. È questa una posizione laterale rispetto a quella frontale della cultura artistica contemporanea, una posizione esemplare. De Chirico ha colto, meglio e prima degli altri, l'inevitabile ritirata dell'opera di fronte al *perché* dell'opera. Lui più di ogni altro, e proprio mentre continuava a produrre, è riuscito a far declinare l'imperativo del significato prendendo le distanze da tutta l'avanguardia che ancora guardava con spirito positivo alla costruzione dell'immagine.

F. P. *Oltre a de Chirico ci sono altri artisti del passato da te prediletti, come Lotto, Poussin, Watteau. C'è qualcosa che li unisce?*

G. P. La mia predilezione per certi artisti è sempre dovuta alla loro identità specifica. E poi queste predilezioni non sono così coerenti; non credo che ci sia qualche comun denominatore fra Watteau e de Chirico. Credo che in ciascuno di loro ci sia come una sintesi superiore alle loro stesse intenzioni, qualcosa di «inverosimile»... passato. In genere mi trovo a confronto con immagini di artisti che si ha l'abitudine di chiamare «classici». Artisti che avevano un atteggiamento particolare con le immagini: più che proporle, le aspettavano, a una certa distanza. Ho tentato di ricondurre immagini antiche in nuove opere, che mettessero in gioco lo spettatore e esterno. Non voglio fare un rimprovero alle istituzioni; voglio dire che il linguaggio stesso dell'arte ha dovuto cambiare orizzonte, adeguarsi a punti di vista e ragioni che non erano più quelli di prima. Questo capovolgimento è stato decretato dal periodo delle avanguardie storiche. Queste ultime, però, sembravano ancora volere reistituire quanto era venuto a mancare, mentre nell'arte d'oggi questo tentativo non si compie più. Si cerca piuttosto di istituire di nuovo qualche cosa su cui l'arte possa ancora germinare. Lo sguardo ha dovuto cambiare quota, passare da una visione frontale a un'altra, che si situa fra gli echi mediati dal linguaggio stesso dell'arte.

Un angolo dello studio di Paolini e sul cavalletto, in fondo alla stanza, un'incisione di ***William Hogarth***.

F. P. *Qual è il senso dei rapporti che nel tuo lavoro intrattieni con la storia dell'arte e con il museo?*
G. P. I miei riferimenti alla storia della pittura non dipendono da un partito preso. Credo che lo sguardo che rivolgiamo alla pittura sia nutrito di informazioni e cultura. Non mi propongo di analizzare il passato, di fare dell'esegesi. Sono io stesso prigioniero di un inventario di figure. Come qualche volta emerge un ricordo dalla nostra memoria, così sorgono delle immagini. Non utilizzo sistematicamente l'iconografia del l'autore come polarità presenti. Non si tratta di una rivisitazione archeologica; la mia è piuttosto un'accoglienza indifferenziata, una memoria che vuole attingere al farsi stesso dell'opera. Non prediligo uno stile, sono attratto dal mito del *perché* si fa arte.
F. P. *Dal passato alla situazione contemporanea. Come interpreti l'affermazione del critico americano Leo Steinberg: «All art is about art»?*
G. P. È una tendenza dell'arte contemporanea, da alcuni decenni a questa parte, quella di rassicurare se stessa senza l'aiuto di un appoggio

LA PITTURA COLTA, L'ARTE POVERA E LE NUOVE TENDENZE

F. P. *Il percorso della tua ricerca ha un «tempo interno» singolarmente autonomo, relativamente indipendente dal contesto esterno allargato. Tuttavia la tua vicenda artistica fa parte anche di una storia più ampia, di una certa articolazione delle tendenze artistiche internazionali dagli anni '60 a oggi. Come giudichi il tuo essere stato, ed essere ancora, partecipe di queste tendenze e compagno di strada di altri artisti che, per vari aspetti, appaiono piuttosto diversi da te, come per esempio quelli dell'Arte povera?*
G. P. È una domanda un po' delicata, perché non vorrei mettermi nella posizione di chi, accolto il tuo generoso invito a farlo, si autodefinisce come un artista assolutamente originale, unico. In ogni caso, tutto l'itinerario che ho percorso fino a questo momento è stato in un certo senso abbastanza singolare, proprio perché non ho voluto rinunciare a quella che è una caratteristica fondamentale dell'arte di oggi, cioè la sua indeterminatezza e anche la sua inaffidabilità. Ho sempre pensato che l'arte non sia assimilabile a quel che si dice un discorso. Per assoluta ed evidente che voglia essere, ogni manifestazione dell'arte è una visione in trasparenza, un raggio di luce rifratta. Questa consapevolezza mi ha probabilmente tenuto al riparo dai proclami che segnano sempre l'origine delle tendenze.

F. P. *Di fatto tu sei stato forse il principale punto di riferimento per una tendenza che iconograficamente si può avvicinare a te, ma che, nella sostanza, ha connotati ed esiti ben diversi. Parlo del filone citazionistico, della pittura cosiddetta «colta». Un filone che in alcune occasioni ti ha anche coinvolto come, diciamo così, precursore. Qual è il tuo punto di vista a questo proposito?*

G. P. Io credo che, in se stessa, questa insistenza sulla citazione abbia tutte le carte in regola. Abbassato o alzato lo sguardo, non potendo cioè più guardare di fronte a sé, poiché le cose sono sparite dall'orizzonte, l'arte si muove nel caleidoscopio di riflessi e di apparenze contenuti nella propria storia.
L'obiezione riguarda il modo in cui questa prospettiva inevitabile, ma anche attraente, è stata poi sfruttata dai pittori «colti». Non sono infatti convinto che il ripiegamento sulla pittura tradizionale fosse un passaggio obbligato per mettersi su quel cammino. Non vedo perché in termini di tecnica, quindi proprio di messa in scena dell'opera, si debba ripiegare su qualcosa che è tecnicamente soltanto scontato. Non vedo in sostanza la necessità di associare la citazione, quindi uno sguardo sulla storia dell'arte, al fatto di dipingere come si dipingeva una volta, anzi, purtroppo, molto peggio.
Un esempio: quando io metto, uno di fronte all'altro, due esemplari identici di una stessa scultura antica, non intendo tanto rappresentare queste due figure, quanto il vuoto che le separa. Mentre i pittori «colti» recuperano e di fatto ridipingono temi propri all'iconografia classica, a me interessa lasciare intatta la distanza che ci separa da queste immagini, ma che, nello stesso tempo, ce le rende visibili.

F. P. *Come ti poni di fronte all'attualità più stretta? Pensi si possa mantenere una dimensione di distacco da artista «classico»? Oppure c'è una sovrana indifferenza nei riguardi delle sempre più frequenti oscillazioni del gusto, per esempio ora dal neoespressionismo al neogeometrismo e al neominimal?*

G. P. La sovrana indifferenza non può mai esserci, perché c'è sempre una curiosità, un'attitudine ad avvicinarsi a quello che accade. Parlerei piuttosto di un timido distacco, che nasce dall'aver sperimentato o verificato per lungo tempo i temi e i problemi che via via si sono affacciati, avendoli sempre osservati, pur senza un'intenzione predeterminata, da un certo punto di vista. Tutto o niente è ancora possibile, dipende dalla consistenza di ciò che accade sulla scena dell'arte.

F. P. *Fare mostre in spazi sempre più ampi e impegnativi (dalle gallerie ai musei), ha comportato un cambiamento, uno sviluppo nell'identità del tuo lavoro?*

G. P. Mi ha certamente consentito di realizzare cose che non avrei potuto fare altrimenti. Invitati dallo spazio a disposizione si può amplificare un'opera che avrebbe dovuto essere più ridotta, senza con ciò perdere di vista quella che è la concentrazione della mostra. Sia che tu raggruppi dieci lavori in una sala, o ne metta uno in ogni sala, l'importante è che l'esposizione, in un caso come nell'altro, conservi una sua misura e la capacità di interpretare quel luogo.

F. P. *Che cosa pensi della situazione attuale dei musei d'arte contemporanea?*

G. P. L'istituzione museo, per l'arte contemporanea, era fino a non molto tempo fa quasi del tutto assente, almeno in Italia. Questa istituzione, proprio perché mancante, era allora un punto di riferimento, una situazione esemplare da perseguire. Entrare col proprio lavoro in un museo diveniva un riconoscimento. Adesso il museo è diventato un luogo di esposizione abbastanza abituale. Nel processo di deflagrazione dell'informazione artistica, di moltiplicazione a cannocchiale di mostre e manifestazioni d'arte, i musei coprono quel territorio che era stato lasciato scoperto in precedenza, col rischio però di concorrere in maniera massiccia all'inflazione e al logoramento. Siamo sulle sabbie mobili, e per quante iniezioni di cemento si facciano (i nuovi musei) il terreno diventa sempre più insidioso.

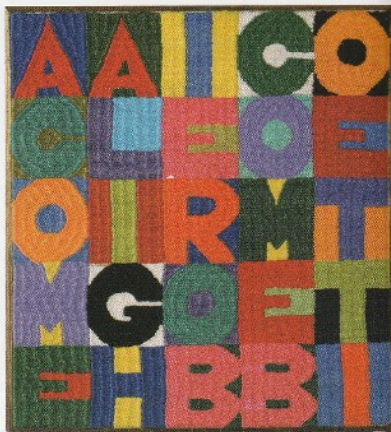
L'artista mentre progetta una nuova opera costruita con fotografie di propri lavori precedenti.

Fondazione Malvina Menegaz,
Palazzo Clemente, Castelbasso (Te)

Alighiero BOETTI

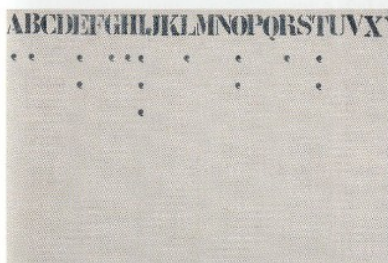
a cura di Lucia Spadano

▲ **Alighiero Boetti**, *A come Alighiero B come Boetti*,*1988*
[ricamo, cm 23x2. - Galleria Carlina, Torino]

Con la mostra dedicata ad Alighiero Boetti, curata da Francesco Poli ed ospitata a Palazzo Clemente di Castelbasso, sede della Fondazione Malvina Menegaz per le Arti e le Culture, si conclude il triennio espositivo dedicato ai maestri del Novecento che, nelle precedenti edizioni ha visto protagonisti Giorgio de Chirico e Alberto Burri. La rassegna dà conto, attraverso venticinque opere dell'attività dell'artista torinese universalmente noto come uno dei principali esponenti dell'Arte Povera e Concettuale: dalla prima fase specificamente poverista, più oggettuale ("I Vedenti" del 1967 e la scacchiera di Inter-vallo del 1969-86) passando per gli anni Ottanta con l'inizio della grande Mappa, planisfero colorato, che l'artista riproporrà lungo gli anni come registro dei mutamenti politici del mondo. Tra i lavori più rigorosi ed essenziali su carta ci sono le minimali sequenze di lettere e segni che mettono in ordine alfabetico le lettere del nome e cognome dell'artista o del numero 1000 fatto con quadratini che visivamente dimostrano la possibilità di raggiungere una cifra tonda (come in 32x32-24) in maniera poco ortodossa. La dimensione del tempo è una delle problematiche centrali della ricerca dell'artista. Nella mostra sono esposti cinque dei diciotto orologi funzionanti che l'artista ha fatto realizzare ogni anno a partire dal 1977 fino alla sua morte nel 1994. "La particolarità è che sono orologi che hanno la funzione di segnare oltre l'ora anche l'anno, che è segnato con quattro cifre sul quadrante. Questo lavoro in progress - scrive in catalogo Francesco Poli - invita a una riflessione sulla relatività del tempo misurato ed è in un certo senso anche un singolare ed originale Memento mori". Nel 1969 Boetti inizia il ciclo dei lavori postali che hanno caratteristiche originali e molto elaborate (in mostra Permutazione con calligrammi del 1989), ma le sue opere più famose sono Le Mappe, affascinanti per la vivacità cromatica e per l'impatto Pop dell'iconografia. La prima mappa ricamata dalle ricamatrici afgane è del 1971-72, a questa seguiranno tante altre, fino al 1994. "Il lavoro della mappa ricamata - ha scritto l'artista - è per me il massimo della bellezza. Per questo lavoro io non ho fatto niente, non ho scelto niente, nel

▼ **Alighiero Boetti**, *Pier Piet*, biro blu su carta intelata, 1980
[cm 74x72 - Collezione privata, Torino]

▼ **Alighiero Boetti**, *Installation View* [Palazzo Clemente, Castelbasso - Courtesy Fondazione Malvina Menegaz]

▲ **Alighiero Boetti**, *Installation View* [Palazzo Clemente, Castelbasso - Courtesy Fondazione Malvina Menegaz]

▼ **Alighiero Boetti**, *ABEEGHIIILOORT*, 1971
[penna biro su carta, cm 47x67- Collezione privata, Torino]

senso che: il mondo è fatto com'è e non l'ho disegnato io, le bandiere sono quelle che sono e non le ho disegnate io, insomma non ho fatto niente assolutamente: quando emerge l'idea base, il concetto, tutto il resto non è da scegliere." Dalla vastissima letteratura pubblicata, ci sembra utile ricordare una illuminante osservazione di Alberto Boatto, che pone l'opera di Boetti tra le creazioni necessarie ed essenziali dell'ultimo novecento. In una società che fraziona il lavoro, adotta il criterio di frazionare il lavoro artistico, allontanando la fase della concezione da quella dell'esecuzione materiale, la sdoppiata provenienza della sua opera si presenta sotto l'aspetto oggettivo di una raccolta di codici e sotto l'aspetto soggettivo di un'autoesposizione, di un insieme cifrato di frammenti biografici. Del resto - conclude in catalogo Francesco Poli - il suo tentativo è quello di annullare l'io individuale per identificarsi, in un certo senso, con l'io collettivo del mondo. Questo lo si contrae in un punto inesteso: resta la realtà coordinata ad esso, in un "tutto o il contrario di tutto".

▼ **Alighiero Boetti**, *Installation View* [Palazzo Clemente, Castelbasso - Courtesy Fondazione Malvina Menegaz]

La Repubblica 2015

Carol Rama

Autoritratto intimo di un'artista bambina

ACHILLE BONITO OLIVA

PARIGI

La passion selon Carol Rama recita il titolo della mostra al Musée de la Ville de Paris (curata da Anne Dressen, fino al 12 luglio). La prima retrospettiva in Francia della straordinaria artista italiana (nata a Torino nel 1918) è una vera e propria narrazione visiva, teatralizzata da una messa in scena del suo *atelier* mediante una moltitudine di opere, immagini, statuette primitive religiose, oggetti pop e materiali di lavoro. L'esposizione illustra il percorso creativo di un'artista solitaria che ha sfiorato numerosi movimenti del ventesimo secolo senza mai identificarsi: espressionismo, surrealismo, dadaismo, astrattismo, arte concreta, pop art. A riprova una sequenza di opere che si differenziano nella forma, ma confermano un vorace eclettismo stilistico.

La mostra ricostruisce con esplicita evidenza il suo quotidiano, con l'ausilio di Maria Cristina Mudici che ha selezionato gli oggetti, in dialogo con un'installazione fotografica della casa – studio realizzato da Bepi Ghiotti e una banda sonora di Paolo Curtoni che mixa suoni ambientali con la voce dell'artista.

L'esposizione sembra svolgersi sotto il segno di una sentenza: *il terribile è già accaduto*. Tutta l'opera di Carol Rama è un sintomo stilistico di tale posizione, rapportata non soltanto all'universo d'immagini esterne all'arte ma anche a quello interno alla sua vita. L'artista guarda realtà e linguaggio che la rappresenta con uno stesso sguardo pareggiato, quello del ready-made capace di portare la fertilità di ogni dato a natura morta, a mutilare un sistema d'insieme e tramutarlo in puro reperto.

Carol Rama, con l'onnipotenza frigida e senza sforzo della condizione infantile, si comporta verso tutto ciò che la circonda con un atteggiamento di prensile irresponsabilità, senza tabù o senso di colpa mediante un esercizio di assorbimento cannibalesco che tutto mastica e inevitabilmente riduce nello stile personale.

LE OPERE *Da sinistra, in senso orario, Carol Rama:* Il chiodo di Corrado Levi *(1992)*; Appassionata *(1943)*; Opera n.18 *(1939)*; Sortilegi *(1984)*

Con la mancanza di ossessione e la volubilità tipica del bambino, si guarda intorno e preleva stili e oggetti a seconda dell'incontro casuale o della loro imposizione alla sua attenzione: moda giornaliera o generalmente culturale. La moda diventa la realtà impositiva che le consente di prolungare un sentimento di appartenenza e di esorcizzare quello di ansiosa solitudine, legato alla creatività individuale. Strategicamente adotta il procedimento dell'imitazione e della citazione che, intrecciati tra loro, le consentono di supportare il passaggio di temperatura tra l'osservazione e l'elaborazione.

In tal modo Carol Rama si garantisce appartenenza e distacco dalla realtà, praticando una strategia di avvicinamento alla vita proprio per risolvere la realtà mancata, cioè quella quotidiana e puramente cronologica, attraverso l'affermazione di una surrealtà costruita dall'immaginazione che il quotidiano riesce solo a sospettare. Perché il quotidiano si svolge sotto il segno della parzialità e dell'inadempimento, attraverso la loro stereotipia che non è, come dice Ernst Kris, al «servizio dell'io».

Carol Rama rimette stili e oggetti quotidiani al proprio servizio mediante un apporto elaborativo che ne garantisce un ambivalente processo di velenosa familiarizzazione. Per non ferirsi ne smaterializza spessore culturale, semantico e materiale, mediante l'assunzione di un linguaggio che evidenzia e mette in vetrina ogni lato nascosto. L'artista già nel '36, con la sequenza di opere fino a tutti gli anni '40, sviluppa una rappresentazione volutamente scontornata e feticistica dell'oggetto e della figura che, da una parte, riprende l'idea della mutilazione di Schiele e, dall'altra, la neutralizza con un allungamento bidimensionale dell'immagine sinuoso ed elegante come il *Liberty*, precorritore perfino di Andy Warhol.

Se lo sguardo delicatamente necrofilo dell'artista pop americano gioca su distacco statistico e neutralità dello sguardo, quello di Carol Rama viceversa conserva perversamente un sentimento di affezione femminile che l'assolve da ogni cinismo. Scarpe, dentiere, pellicce, pale e *pissoirs* vengono pornograficamente pareggiati a nudi e sessi femminili senza morbosità o dichiarazione autobiografica. L'arte sicuramente è una pratica intenzionale e intenzionata da una volontà di potenza dell'artista che tutto può, soltanto se posseduto da un sentimento di amoralità e non impedito da impacci moralistici.

L'artista adotta tatticamente e, quindi, velatamente, anche le profonde motivazioni concettuali di Georg Simmel sul sistema della moda. Proprio per essere continuamente guardata e garantirsi la continuata appartenenza alla comunità produttiva degli artisti, essa con tempestiva imparzialità elabora i linguaggi protagonisti delle varie epoche in un processo in cui dimentica opportunamente ogni paternità. Solo l'onnipotenza infantile non pone tale comportamento sotto il segno della trasgressione, anzi garantisce ogni approprio per l'uso artistico che se ne fa. Una serena irresponsabilità governa l'operato di Carol Rama che nulla nasconde, ma anzitutto esibisce nella vetrina di un'opera che nulla vuol celare. Si garantisce così l'ineluttabilità continua di uno sguardo sociale che chiede continuamente altro e nuovamente altro per soddisfare la propria posizione voyeuristica.

In definitiva la mostra conferma l'invalicabile condizione dello spettatore che costeggia le diverse iconografie dell'artista sfiorandone l'intima identità ma conservando il *pathos* della distanza.

I visitatori della settimana

VISITATORI

- 20.766 — Leonardo 1452-1519 — MILANO, Palazzo Reale — FINO AL 19 LUGLIO
- 15.060 — Matisse. Arabesque — ROMA, Scuderie del Quirinale — FINO AL 21 GIUGNO
- 12.765 — Tutankhamon Caravaggio Van Gogh. La sera e i notturni dagli Egizi al Novecento — VICENZA, Basilica Palladiana — FINO AL 2 GIUGNO
- 10.439 — Chagall. Love and life — ROMA, Chiostro del Bramante — FINO AL 26 LUGLIO
- 9.329 — Escher — BOLOGNA, Palazzo Albergati — FINO AL 19 LUGLIO

a cura di Silvia Silvestri

LE MOSTRE DA VEDERE IN ITALIA E IN EUROPA

FIRENZE
Antony Gormley Forte del Belvedere
Human. La mostra vede riunite nella fortezza 100 opere del celebre scultore inglese, tra cui figura l'importante installazione Critical Mass. Un anti-monumento che evoca tutte le vittime del XX secolo, ideato per un vecchio deposito di tram a Vienna nel 1995 per riflettere su un momento buio della storia della Germania.
Da oggi

TORINO
Tutttovero GAM e altre sedi
La manifestazione, anche al Castello di Rivoli e nelle fondazioni Merz e Sandretto Re Rebaudengo, declina l'interpretazione artistica del concetto di vero, o della realtà, dal 1815 ad oggi. Esposte foto storiche, installazioni di Merz, Anselmo, Fabro, Cattelan, video e opere di altri artisti.
Fino all'8 novembre

VENEZIA
Nuova oggettività Museo Correr
Arte in Germania al tempo della Repubblica di Weimar 1919-1933. Organizzata dal Los Angeles County Museum of Art, pesenta 140 opere, dipinti, fotografie, disegni e incisioni di 40 artisti, tra cui Otto Dix, George Grosz, Christian Schad, August Sander e Max Beckmann.
Dal 1 maggio

PARIGI
Le Corbusier Centre Pompidou
"Misure dell'uomo" analizza l'opera dell'architetto, teorico della modernità e urbanista visionario, pittore e scultore. Partendo dalla nozione di proporzione umana, come principio universale che definisce ogni dimensione dell'architettura e della composizione spaziale con la definizione del Modulor.
Dal 29 aprile

VIENNA
Regni dell'immaginazione Kunsthistorisches Museum
Albrecht Altdorfer e l'espressività dell'arte del 500. 140 opere su uno dei fenomeni più suggestivi del Rinascimento a nord delle Alpi. Il percorso culmina nell'opera di Altdorfer e di altri esponenti della scuola danubiana, dando conto di altre analogie europee.
Fino al 14 giugno

LONDRA
Sonia Delaunay Tate Modern
Dall'avanguardia parigina, divenne la decana europea dell'arte astratta, celebrando il mondo moderno, la tecnologia e la vita urbana, esplorando il colore, con il marito Robert. La mostra presenta dipinti, tessuti, vestiti e collaborazioni con autori come Diaghilev.
Fino al 9 agosto

A CURA DI LUISA SOMAINI

VICENZA

Come è profondo il mare dipinto da Guccione

FABRIZIO D'AMICO

Sono opere di grande formato quelle che fanno oggi la mostra di Piero Guccione aperta nella sede della Pinacoteca Civica vicentina di Palazzo Chiericati (a cura di Marco Goldin, che dedica al pittore un'ampia monografia, edita da Linea d'ombra Libri; fino al 2 giugno). Opere datate agli ultimi venticinque anni, e dunque appartenenti alla sua piena maturità (Guccione, nato a Scicli nel 1935, compirà ottant'anni il 5 maggio); opere, quasi tutte, che hanno per unico soggetto il mare: quel Mediterraneo che circonda la sua Sicilia. Erano gli albori degli anni Settanta quando questa "figura" semplice e disadorna – il mare, appunto – fece il suo ingresso in una pittura che già molto aveva cercato nell'ambito della pittura di realtà del dopoguerra italiano, e molto dunque conosceva. Di certo iperrealismo americano, soprattutto, ma poi di tanto altro a lui più prossimo: da Vespignani a Bacon, senza che gli fosse necessario fare fra quei suoi primi "maestri" una serrata gerarchia; e con l'occhio attento e vigile sui risultati, anche, di taluno dei suoi giovani compagni di strada, come Titina Maselli, scelti fra i più renitenti a chiudersi nel dogma del realismo. Appoggiato allora dalla critica marxista, Guccione – che s'era presto trasferito a Roma – sembrava avviato a sviluppare in quell'alveo la sua pittura. Nonostante un'ambiguità del vedere, una sorta di allarme che pervadeva la sua vicinanza al dato di natura, che indagava come sdoppiandolo e facendolo incerto del suo approdo. Così che, percossa l'ovvietà dello sguardo, vennero sin da quei suoi inizi, a complicare il suo spazio, i primi sbarramenti (di una grata attraverso la quale s'intravedeva un giardino fiorito, di una verticale che s'alzava improvvisa nella composizione), e i primi riflessi che moltiplicavano la visione (le nuvole specchiate dalla lucida carrozzeria della Volkswagen). A quel suo modo, che lo collocava già in un ambito distante dalla vulgata realista, Guccione dovette i suoi primi riscontri in patria, presto seguiti da un diffuso credito internazionale (soprattutto in Francia e negli Stati Uniti). Finché la sua terra non se lo riprese: è il 1979 quando rientra in Sicilia; e da allora egli ha vissuto con l'immensa distesa del Mediterraneo davanti agli occhi. Sono state rare, da allora, le incursioni di Guccione su temi diversi: un campo di grano, talora; o l'ombra vasta e leggera che il sole velato deposita sui monti Iblei. Silenzio, incanto, malinconia lesse in quelle immagini Roberto Tassi; e un'invincibile "tristezza di fronte alle cose". Ma era soprattutto l'azzurro colmo del mare a sedurlo, adesso. Un mare entro cui si scorgevano ancora striature, lunghe diagonali, forse, di sole sull'acqua; o passaggi di una imbarcazione: come a turbare ancora una volta lo sguardo sulle cose della natura. Poi la linea dell'orizzonte, che era stata tenuta altissima, fino a sfiorare il margine superiore del dipinto, si abbassa bruscamente: e giunge a delimitare, scrive oggi Goldin, «quel bordo che confina ugualmente la visione e la cecità»; fino a lasciare che la tela sia invasa soltanto dall'azzurro più tenue del chiarore del cielo.

Piero Guccione: *Dopo il tramonto* (2000)

Flash Art credo sia l'unica volta che recensiscono una mostra di Renzo Vespignani. Buono il testo che ci servirà in seguito per parlare di Bacon e altri

giardino" per contraddistinguerli dalle altre scuole. Infatti è un giardino del piacere oltre che del sofisma e della geometria. Il bel disegno di De Filippi, pur avendo radici secolari, appare soft, etereo. E, insieme all'aria, l'acqua è l'elemento ineliminabile delle sue opere; non c'è traccia di terra, gli alberi non hanno radici se non nel cielo.

La musica che potrebbe virtualmente attraversare queste opere, questo giardino, è la *Primavera di Vivaldi.* E pensandole come scenografia dell'eterna replica del mondo classico, come simulacro dall'origine dispersa, quelle note fungono da colonna sonora. L'ossessiva ripetitività del lavoro di De Filippi appartiene alla sfera dell'incessabile rappresentazione di sé.
Emanuela Gandini

Renzo Vespignani
Senato

Giovanni Testori stravede, il critico de "Il Giorno" intitola il suo pezzo *Corpi nudi e straziati in periferie sofferenti* ed inizia scrivendo: "Vespignani, un grande maestro...", eppure la maggioranza dei lettori di Flash Art, probabilmente, si stupirà di veder recensita qui una sua mostra. Il fantasma della qualità è quanto mai elusivo, si sospetta sia in grande parte una questione di affiliazioni massoniche. Ci sono, evidentemente, un mondo e un senso in cui Vespignani è veramente un grande artista, un maestro dell'arte a pari merito con Richter e Manzoni, forse uguale al divino Guttuso. L'ironia è inutile e stupida; si tratta di capire, seriamente, che treno abbiamo perso, in quale visione deterministica della storia dell'arte ci siamo lanciati. La rassicurante linearità che lega Jeff Koons a Duchamp via Warhol non è certo immaginaria, l'errore sta forse nel credere che quella sia l'unica traiettoria possibile.

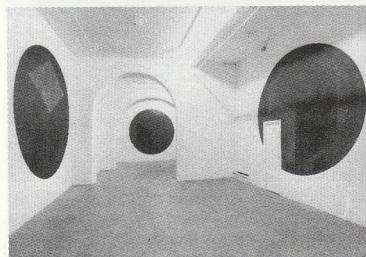
A me Chia e Vespignani sembrano entrambi dei pompieri (un'affermazione è scandalosa, l'altra no). Anzi, se mai, scelgo Vespignani dove mi

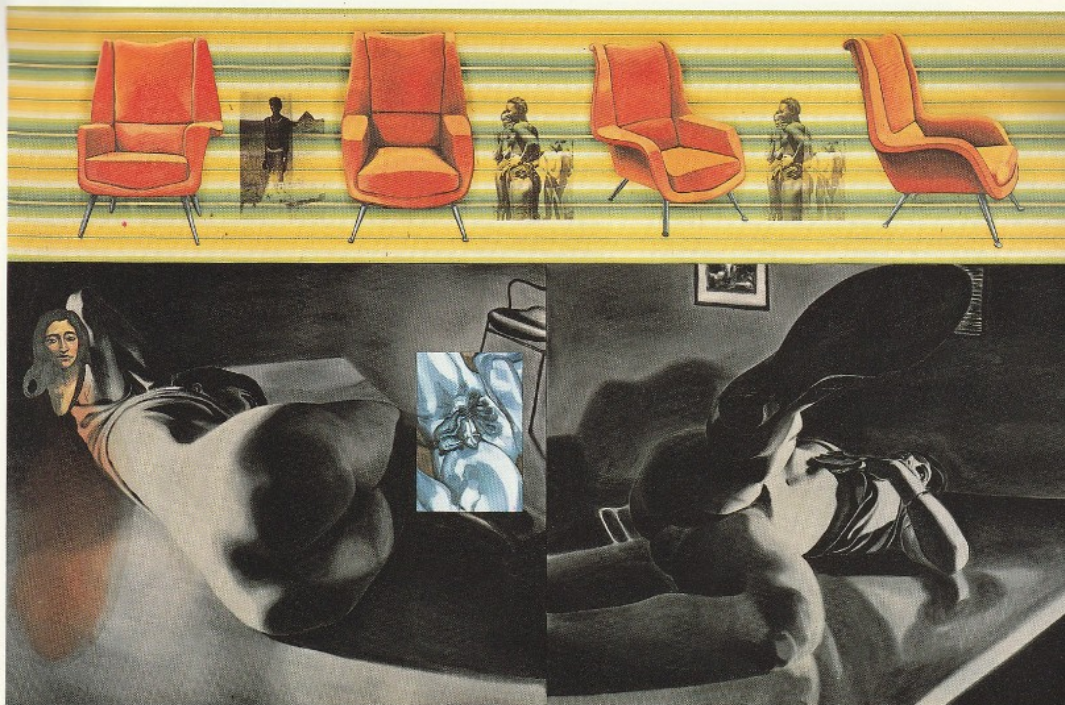
RENZO VESPIGNANI, AH, COM'È LEGGERA LA TUA CATENA (DETTAGLIO).

sembra ci sia la visione autentica di un gusto ammiccante, vagamente schifoso, e incline al porno soft core, che è diverso da quello che io conosco. Poiché la libreria alle mie spalle contiene determinati volumi e non altri, non sono in grado di dire se Vespignani sia bravo (il parametro qui è rilevante) o no, sospetto comunque di preferire chi lo ama a chi lo condanna. Meglio, in fondo, il rischio di un conservatorismo smaccato (immagino si parlerebbe di valori plastici, verità umana, ed angoscia esistenziale) che quello di una reazione da divani d'acciaio e pelle nera ("È una schifezza, ci vediamo a Kassel?"). Non cambierò i miei libri, non potrei, andrò a Kassel e, se mai capitasse l'occasione, non ci inviterò Vespignani; probabilmente vivrò in pace senza più vedere un suo quadro. Il viaggio, però, è stato traumatico.
Gregorio Magnani

Roma

Sol LeWitt
Ugo Ferranti

L'operazione *Cubo isometrico dentro un cerchio* è l'ultima invenzione di Sol LeWitt, ideata per una sensazionale installazione alla galleria Ferranti, fedele da anni all'opera del "minimalista" americano.

SOL LEWITT, CUBO ISOMETRICO DENTRO UN CERCHIO, 1987. INCHIOSTRO DI CHINA SU MURO. FOTO MIMMO CAPONE.

La regola del gioco è la destinazione effimera dell'opera e la possibilità che, una volta distrutta, venga eseguita di nuovo da altre mani, seguendo le regole che LeWitt lascia scritte. L'oppressiva dimensione macroscopica dei *wall drawings,* la bellezza dei loro colori a china, si aggiunge alla presentazione inquietante del cubo attraverso la proiezione isometrica che si limita a descrivere l'oggetto tridimensionale riportando fedelmente le sue misure, senza tuttavia consegnarlo all'illusionismo ottico della tradizione prospettica. LeWitt affida allora alla proprietà fisica del colore questo compito ricercando un equilibrio delle intensità. Il colore acquista così un valore metrico-proporzionale, similmente al numero. Sembrerebbe un'operazione alla Mondrian, ma non è così. I colori non sono più i primari (i *basic* in cui l'artista include il bianco e il nero), in quanto subentra una tecnica a stesure sovrapposte che, pur includendo i primari, li cela, offrendo ai nostri occhi i colori secondari, autunnali, del marrone, arancio, ocra, viola. Lo

David Salle, *The Tulip Mania of Holland*, 1985, olio su tela, cm 323,5 × 500. Galerie Michael Werner, Köln.

Spostamenti Allegorici dell'Arte

di ACHILLE BONITO OLIVA

Soltanto la perfetta completezza della forma permette di fondare la qualità dell'arte.

SACRALITÀ E MITO

Da Raffaello in avanti la terribilità del sacro e del mito viene in qualche modo assorbita dalla coscienza dell'artista di operare dentro i confini del linguaggio. Questo crea sempre uno spostamento dei segni e dei simboli, adoperati ora al servizio della macchina visiva sottesa all'immagine.

La qualità dell'arte moderna risiede dunque nella capacità trasfigurante del linguaggio che fonda innanzitutto il suo valore sulla propria autonomia formale, sulla capacità di formalizzare l'ispirazione in un sistema visivo emancipato da qualsiasi servitù iconografica. Specialmente l'arte contemporanea, in particolare quella del nostro secolo, ha evidenziato anche didatticamente tale emancipazione costruendo l'opera come un universo autonomo di cui l'unico artefice è l'artista.

Il movimento della forma determina questa qualità costitutiva dell'arte, quella di rivolgersi a qualsiasi universo preesistente di immagini, di credenze mitiche e di figure allegoriche, e nello stesso tempo incunearle dentro la forza centrifuga del linguaggio che le rifonda attraverso l'elaborazione di una forma inedita. L'intensità del risultato determina il passaggio dal sacro e dal mito, quando si sfiorano tematiche del profondo e problemi strutturali della vita e della morte, alla *qualità allegorica dell'arte* che sottrae l'iconografia agli aspetti agiografici e devozionali rompendo la convenzione visiva attraverso un'immagine rinnovata dalla ricerca linguistica. Dalle avanguardie storiche alle neo-avanguardie, dalla transavanguardia all'ultima produzione artistica, quando l'arte ha affrontato l'iconografia del mito l'ha fatto non in termini iconoclasti e dunque contenutistici ma con spirito di una religiosità laica fondata sulla coscienza del valore della forma trasfigurante.

La coscienza dell'artista contemporaneo di essere egli artefice della nuova realtà linguistica nasce dalla consapevolezza di essere demiurgo di una creazione che sfiora la Creazione, quale soggetto di un arbitrio visivo assolutamente non preesistente al suo intervento.

Certamente il bisogno della creazione nasce da un desiderio di immortalità che determina la necessità di lasciare un segno racchiuso in una esemplarità capace di sfidare l'irresistibilità del tempo. In questo senso l'arte sfida la morte ed assume le cadenze di un conflitto che non riguarda la mondanità bensì una profonda esigenza. Soltanto attraverso la perfezione della forma l'artista è autorizzato ad accedere a questa possibilità.

Ciò è anche il sintomo di un profondo

riconoscimento di ogni precedente creazione: il microcosmo dell'opera contro il macrocosmo dell'universo. Da qui anche la persistenza dell'arte che resta una profonda esigenza dell'umanità. Soltanto la perfetta completezza della forma permette di fondare la qualità dell'arte, una delle ultime forme di spiritualità dell'uomo moderno dopo la teologia di tante impossibili rivoluzioni succedutesi nel corso dei secoli.

L'artista è dunque artefice, opera sui materiali depositati dentro la sua coscienza, nel magma della sua sensibilità che affronta la prova elaborata dell'opera, del risultato compiuto, il solo capace di garantire e di garantirgli lo statuto demiurgico. L'arte contemporanea, sulla scia di quella moderna dal manierismo in avanti, assumendo la terribilità dell'elaborazione trasfigurante del linguaggio, ha acquisito il legittimo sostantivo della autonomia.

LA TRANSAVANGUARDIA

Con la transavanguardia comunque ci troviamo di fronte ad una posizione che poggia la sua strategia creativa sull'impossibilità di assumere il mito e l'allegoria in termini di totalità, in quanto non esiste più un'ottica capace di restituire, in termini ideologici, una visione unitaria del mondo.

Con la fine dell'ideologia l'artista contemporaneo si trova di fronte ad un panorama di reperti linguistici da adoperare e da citare nella pratica pittorica. I frammenti di una storia passata si trovano a sua disposizione, ma l'artista non può rifondarne il valore bensì soltanto citarne l'esteriorità. Per far questo egli assume le armi dell'ironia che, come dice Goethe, è la passione che si libera nel distacco.

Se nel manierismo storico esisteva nella citazione un movimento regressivo e nostalgico, ora nell'arte neo-manierista della transavanguardia la ripresa stilistica del linguaggio del passato avviene in termini di pura superficie, per il suo valore di evidenziamento visivo.

Succede in tal modo che gli stili si intrecciano tra loro in un movimento eclettico che lega figurazione ed astrazione, narrazione e decorazione, in una forma che opera sul collegamento di vari frammenti di diversa provenienza. Il mito e l'allegoria diventano occasione di ripresa stilistica e di adattamento nel nuovo circuito visivo di un'immagine che ha perduto la superbia ideologica della totalità a favore di una dimensione aperta alle piccole mitologie individuali. I reperti linguistici del passato diventano una sorta di ready-made spiazzati dal loro contesto iniziale e calati sotto diverso segno in una nuova realtà figurativa.

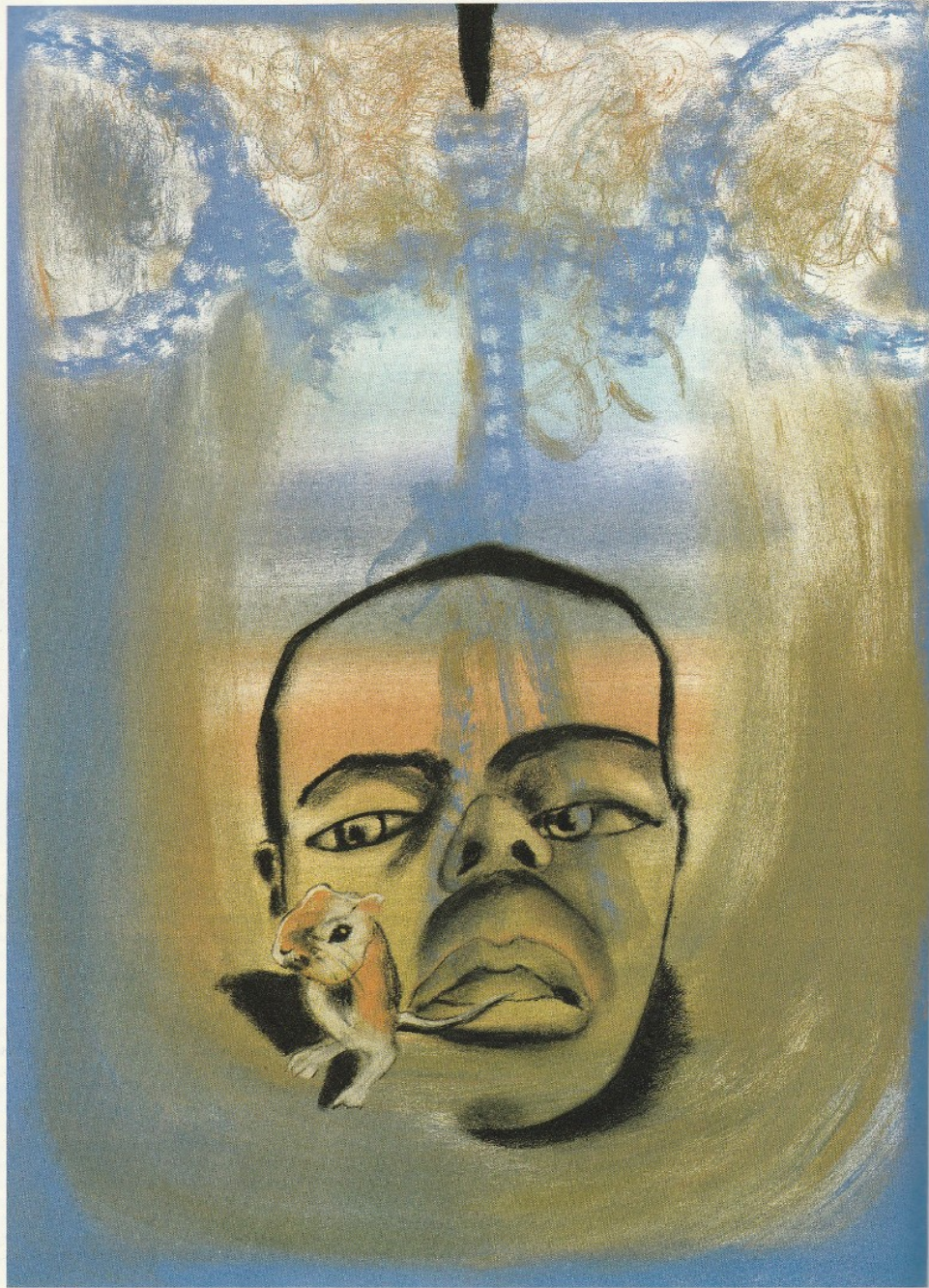
Il passaggio dal mito collettivo alle mitologie individuali determina anche la trasformazione del linguaggio verso una dimensione espressiva ed espressionista, in quanto l'artista ha l'esigenza di rappresentare la propria soggettività che non è più unitaria e coerente ma frammentaria e contraddittoria, sentimentale e cinica, emotiva e lucida, in un gioco di contraddizioni vitali.

Julian Schnabel, *Mimi*, 1986, olio e linoleum con corna, cm 363 × 273. Pace Gallery, New York.

All'Io superbamente unitario delle neoavanguardie, chiuse in un progetto di trasformazione linguistica, subentra un io domestico che viene rappresentato in termini drammatici e comici nello stesso tempo. Nell'arte europea la matrice linguistica è senza dubbio l'espressionismo, mentre in quella americana è la tradizione di un certo realismo unito ad una dimensione fantastica che evidenzia anche un lato quotidiano.

Simbolismo, espressionismo, realismo e pop art sono i riferimenti linguistici della transavanguardia internazionale, europea ed americana, manipolati felicemente dagli artisti che arrivano anche ad intrecciare le diverse tradizioni in un'immagine che evidenzia una memoria culturale eclettica.

L'immagine alla fine diventa una sorta di ready-made pittorico che utilizza il mito e l'allegoria come figure retoriche capaci comunque di mettere in scena la soggettività dell'artista fatta di molte sfaccettature.

Comunque, sia la transavanguardia europea che quella americana accettano lo strano paradosso di mettere in evidenza le profondità della psiche mediante uno sbarramento della profondità visiva che viene interdetta mediante un caricato evidenziamento della superficie dell'immagine.

FRANCESCO CLEMENTE

Francesco Clemente utilizza la pittura per rappresentare il suo narcisismo mediante l'assunzione di molte referenze linguistiche che vanno dalla secessione viennese, all'espressionismo tedesco al senso dello spazio orientale. Intanto l'immagine dell'artista della transavanguardia italiana parte sempre dall'ossessione dell'autoritratto che però non tende ad una rappresentazione serena e celebrativa ma invece conflittuale e intrecciata ad altre presenze.

Il corpo viene sempre sezionato e mutilato, come nelle opere dell'artista viennese Schiele, anch'egli ossessionato dalla propria immagine resa attraverso particolari e vivisezionata dal suo immaginario che non accettava e rifiutava un rapporto totale col mondo, impedito da una biografia tormentata e da un contesto storico in crisi.

Nello stesso tempo Clemente tende ad esasperare i tratti del proprio volto e per far questo adopera delle asimmetrie che provengono dall'espressionismo. Soltanto che in questo caso il riferimento non è sempre drammatico ma accompagnato da un senso del comico e dal piacere dell'autoesposizione. La presentazione del corpo suo o di altre persone, con le quali l'artista intrattiene dei rapporti, è calata in una dimensione spaziale che riprende l'idea del vuoto e della quiete tipicamente indiani. Un'indifferenza accompagna queste immagini, una serenità che proviene dalla cultura orientale capace di calarsi nella contemplazione. Alla fine riferimenti colti ed altri quotidiani si intrecciano in un motivo continuo e definiscono una immagine doppia e sanamente ambigua.

Susan Rothenberg, *Red Man*, 1985-86, olio su tela, cm 285 × 239. Willard Gallery, New York.

DAVID SALLE

David Salle opera su un'immagine che riprende da una parte Picabia e dall'altra Warhol. Della tradizione del dadaista europeo il giovane artista della transavanguardia americana recupera l'idea dell'immagine come decalcomania, come struttura trasparente che fluttua sulla superficie del quadro senza spessore. Dell'artista pop Salle recupera l'iconografia tratta dai mezzi di comunicazione di massa.

L'intreccio dei due livelli produce una sequenza visiva giocata sulla leggerezza e la stratificazione delle immagini che ci ricordano il sovrapporsi delle immagini televisive che si accavallano l'una sull'altra dentro la cornice dell'apparecchio elettronico.

Nella sua pittura esiste una prevalenza del disegno sulla materia che permette un maggior intreccio tra le parti, la possibilità della figura di slittare sulle altre figure, dell'oggetto di entrare in contatto con la pittura. La scena non è mai soltanto narrativa ma è sostenuta da elementi decorativi che improvvisamente attraversano il piano dell'immagine.

Tali interferenze arricchiscono la rappresentazione, la mettono sotto il segno di una frammentazione non drammatica che comunque organizza tale accumulo secondo un ordine formale fluido e nello stesso tempo aperto e sistematico. Salle crea un corto circuito tra la convenzione del linguaggio dei mass-media e l'originalità del confronto con altri tipi di immagini che sembrano provenire dalla sfera del sogno.

Il risultato finale è un'immagine capace di trasfigurare il quotidiano collegandolo ad altri piani capaci di trasformare la banalità in sorpresa, la convenzione in dinamica visiva.

ANSELM KIEFER

Anselm Kiefer rappresenta la cultura europea nella sua specificità tedesca, in tutta la sua tradizione romantica ed epica, mitica ed allegorica. L'artista della transavanguardia tedesca utilizza grandi dimensioni che corrispondono al bisogno di dare immagine ad una memoria del passato ancora viva nel presente, come dialogo con le grandi figure della storia tedesca, fatta di eroi e pensatori, tutti comunque portatori di un messaggio di totalità.

L'arte per Kiefer diventa la possibilità per rappresentare con gli strumenti della pittura e della scultura la grande aspirazione di una ripresa del grande passato, capace di creare una conflittualità positiva col presente che invece è portatore di divisioni e di ferite, comunque di tempi parziali che non hanno il respiro cosmico della storia.

Per Kiefer l'arte è dunque una sfida che egli combatte con i suoi riferimenti ad una iconografia che fonda il suo *genius loci* nei rimandi ad una natura quale teatro di gesta e di pensieri wagneriani. Anche l'architettura diventa l'occasione visiva per mettere in scena il vuoto, inteso come smaterializzazione ed ascesa alla dimensione dello spirito.

◁ Francesco Clemente, *The Celtic Bestiary 1*, 1984, pastello, cm 66 × 48,3. Anthony d'Offay Gallery, London.

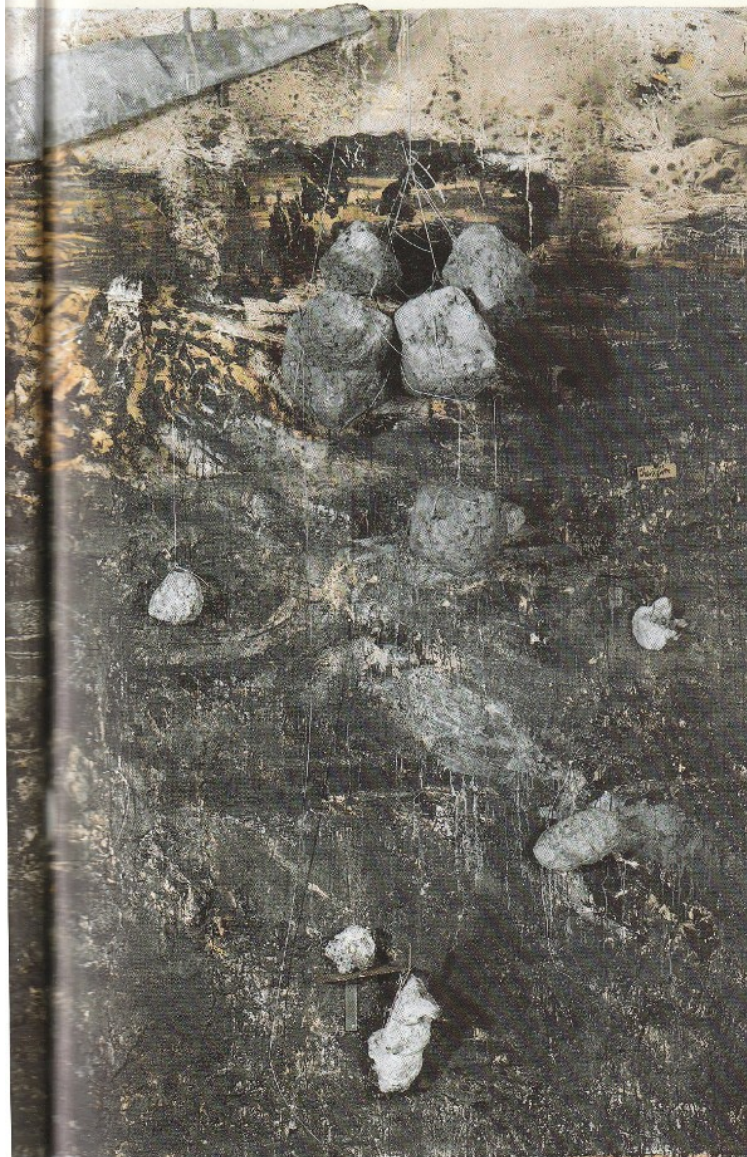
Anselm Kiefer, senza titolo, 1984-86, tecnica mista su tela, cm 330 × 555. Galerie Paul Maenz, Köln.

Infatti sia gli interni che gli esterni, dunque l'architettura e la natura, sono costruiti mediante una pittura ed un disegno che evidenziano un'idea progettuale che però ha la qualità di poggiare su un respiro che totalizza dentro di sé emozione ed utopia, sentimento cosmico e riflessione. Il mito e l'allegoria sono in questo caso le figure impiegate dall'artista per fondare un'immagine che condensa passato e presente.

ERIC FISCHL

Eric Fischl utilizza uno stile realista che non è descrittivo e semplicemente narrativo ma invece pieno di implicazioni soggettive. Generalmente il realismo presuppone una distanza tra il soggetto che guarda e l'oggetto rappresentato. Nel caso dell'artista americano ci troviamo di fronte ad un paradosso stilistico, in quanto capace di condensare dentro di sé realtà esterna ed esperienza che di essa ne ha il soggetto.

La scena è uno spaccato di vita ameri-

cana, colta nella sequenza grigia di gesti quotidiani, all'incrocio di paesaggi dominati anch'essi dal grigio, colore dunque mentale che accomuna soggetti ed oggetti, con una capacità di appiattimento di ogni differenza e distanza. In questo senso lo sguardo sostituisce la vita, il codice della vita borghese diventa stereotipo antropologico e standard di una condizione esistenziale che annulla ogni distanza, perché la distanza significa non soltanto poter guardar meglio ma anche poter pensare guardando.

Fischl cancella ogni distanza e dunque ogni connotazione psicologica, realizzando un'immagine densa e senza trasparenze interiori. Qui la mitologia del quotidiano viene colta da uno sguardo volutamente basso ed oggettivo ma nello stesso tempo l'unico capace di restituirci uno spaccato esistenziale della società di massa americana.

La brutale riservatezza di questa pittura nasce da una tradizione che non ha bisogno della deformazione espressionista e della forzatura cromatica. Fischl è un artista autenticamente americano, in quanto riesce a trovare nel proprio retroterra culturale, fatto anche del gusto dell'inquadratura cinematografica, i segni di una allegoria americana.

JULIAN SCHNABEL

Julian Schnabel è l'artista della transavanguardia americana che crea una connessione tra memoria culturale europea e spirito americano. Egli parte da superfici di grandi dimensioni, tipiche della percezione del grande spazio americano, che diventano il luogo di eventi di accumuli di oggetti e di segni che rimandano da una parte a Gaudì e dall'altra a Rauschemberg. Del primo il giovane artista riprende il senso della disposizione a mosaico degli oggetti, con un'idea del ritmo capace di fondare un diverso ordine formale. Del secondo egli coglie la vitalità del gesto capace di scompaginare l'ordine precedentemente costruito.

In questa vitalistica dimensione anche segni archetipi subiscono una loro rivitalizzazione, inseriti in un circuito di gestualità pittorica e recupero di oggetti quotidiani che creano un assemblaggio che gioca tra pittura, architettura e scultura, in un intreccio stilistico di grande sapienza compositiva.

Anche la pittura europea trova i suoi echi nell'opera di Schnabel che recupera le figure filiformi e smaterializzate di El Greco collocandole su materie come il velluto che hanno la qualità di una silenziosa preziosità. Qui la citazione trova proprio nell'accoglienza della materia il suo giusto riscontro ed il suo momento contemplativo, in quanto si crea una relazione per assimilazione con il linguaggio del passato.

Cultura e mondo organico si fondono in un tessuto figurativo fatto di contrappunti decorativi. Memoria organica e storica si intrecciano nella grande dimensione del quadro che diventa punto di confluenza della dimensione spaziale e di quella temporale.

CHARLES GARABEDIAN

Charles Garabedian combina nelle sue pitture tempi appartenenti ad esperienze differenti, quelle personali legate al presente e quelle mitologiche legate ad un'iconografia del passato mitologico e biblico. La fusione tra questi due tipi di immagini avviene sempre su superfici di grandi dimensioni, con un respiro che ricorda l'affresco e la feroce stabilità delle

Eric Fischl, *Sisters,* 1983, olio su tela, cm 275 × 198. Mary Boone-Michael Werner Gallery, New York.

Charles Garabedian, *Prehistoric Figures*, 1978-80, acrilico su tela, cm 76 × 101,5. Holly Solomon Gallery, New York.

figure dipinte dagli antichi pittori.

Fanno da sfondo spesso paesaggi in rovina che designano il passaggio del tempo che da una parte travolge la stabilità delle costruzioni e dall'altra ne permette una nuova abitabilità più adattabile, in quanto rovine, agli uomini d'oggi.

La sua lunga esperienza artistica permette all'artista di trasferire nella pittura temi figurativi che appartengono alla sua generazione, come per esempio la costruzione astratta e bidimensionale dello spazio pittorico, e temi più narrativi ripresi dalla mitologia con la costruzione di figure umane che hanno la plasticità invece della scultura primitiva.

Il nomadismo culturale di Garabedian attraversa anche il territorio iconografico di Picasso, per quanto riguarda il colore, di Tanguy per quanto riguarda il gusto ossificato del paesaggio, Bacon per quanto riguarda la torsione dei corpi, Klee per quanto riguarda il tessuto filiforme delle rovine e delle architetture.

L'eclettismo stilistico fonda alla fine un'immagine mobile e rarefatta, che arriva fino a noi portandoci un'iconografia di mitologie pagane e terrene.

SUSAN ROTHENBERG

Susan Rothenberg costruisce la sua pittura intorno al recupero di segni e forme archetipe, simboli primari astratti e figurativi, ritagliati nella loro forma essenziale dallo spazio bidimensionale della superficie del quadro.

La costruzione dell'immagine gioca tra l'elemento emozionale e quello contemplativo che permette prima all'artista americana e poi allo spettatore di percepire l'essenza dell'oggetto o della figura rappresentata. Emergono così dallo sfondo sagome di animali, particolari di forme animate, alfabeti di segni primari con la forza evocativa e scheletrica della pittura tribale dei popoli primitivi.

Il rapporto tra figura e spazio circostante poggia su di una relazione emozionale ed intuitiva, che elimina la costruzione geometrica della profondità e lascia all'immagine le dinamiche di scorrimento orizzontale e verticale sulla superficie bidimensionale del quadro.

La materia della pittura della Rothenberg è data senza grandi spessori, in modo da realizzare superfici levigate che danno maggior essenzialità ai segni tracciati. Lo spazio emozionale è anche spazio mentale e della memoria oggettiva che filtra l'identità della visione e la rende per questo contemporaneamente soggettiva.

Anche il movimento viene dato attraverso abbreviazioni stilistiche, mediante l'utilizzazione di linee arcuate e semplici capaci di restituire l'idea della traiettoria. Perché i quadri della Rothenberg sono come delle traiettorie che partono dalla fantasia animistica dell'artista ed arrivano ai sensi dello spettatore.

GENIUS LOCI

La panoramica che abbiamo tracciato ci permette anche di rilevare come la transavanguardia abbandona l'internazionalismo linguistico delle neo-avanguardie, che aveva omologato la ricerca artistica su un modulo di ricerca che eliminava le differenze culturali ed antropologiche, a favore del *genius loci*, dell'ispirazione legata al territorio dell'artista che valorizza la diversità.

Se è vero che la transavanguardia ha creato una mentalità filosofica accettata dal contesto culturale europeo ed americano, per quanto riguarda il recupero della felice manualità pittorica, è pur vero che ha ribadito la necessità espressiva dell'artista delle motivazioni soggettive.

Per questo il recupero della nozione del *genius loci* ristabilisce le differenze territoriali a livello antropologico e crea un panorama frastagliato delle forme artistiche. Vediamo che l'arte europea tende al recupero di una soggettività narcisistica oppure mitica, mentre l'arte americana tende al recupero di una dimensione più emozionale e meno stilizzata del passato, secondo i canoni di un nomadismo culturale ed un eclettismo stilistico vitalistici.

Il proverbiale pragmatismo anglosassone permette alla transavanguardia americana di adottare i reperti linguistici del passato come un patchwork, con una flessibilità molto accentuata. Il proverbiale bisogno di formalizzazione che accompagna l'arte europea determina un livello compositivo meno contaminato dall'introduzione di materiali quotidiani: anche il quotidiano è uno stile. □

Photo Paolo Mussat Sartor, Torino.

"Oltre - 8 - (Ciclo II - Rosso '85)" - 1985, painting on canvas, cm 280 × 280.

Emilio Vedova

December 9 1986 - January 11 1987

Wiener Secession
Palais J.M. Olbrich Wien

Emilio Vedova

''Disco: ''Non dove '86 III - (Op.5 e Op.6)'' 1986.
Disco diametro cm 280,
pittura su legno, bifrontale.
Foto Paolo Mussat Sartor, Torino.

DICEMBRE '86 - FEBBRAIO '87

GALLERIA D'ARTE NICCOLI ● VIA B. LONGHI 6 ● PARMA ● ITALIA ● TEL. 0521-22669

Crocifissione, 1985. Olio su tela, 290 x 450 cm. Courtesy Carini, Firenze. Foto C.N.B. & C.

Lorenzo Bonechi

Lo spazio in cui si muove Bonechi è lo spazio che fa della sua pittura un evento nuovo appunto perché radicato nella tradizione.

Franco Rella

Molteplici vie percorrono gli uomini. Chi le segue e confronta vede formarsi bizzarre figure; figure che sembrano appartenere a quella scrittura cifrata ovunque visibile.
(Novalis)

Il viandante e il cacciatore

I prati digradano piano, dolcemente, per poi risalire verso le montagne che delineano un orizzonte oltre il quale si distende un azzurro infinito, un disegno di nuvole che si moltiplicano e si sfrangiano nel cielo. Tutto è immobile. Anche il vento ha sospeso la sua corsa frusciante tra le erbe e le fronde. Le cose sono silenziose e attonite, in attesa che l'evento si compia, quando il Cristo avrà esalato l'ultimo respiro, quando le mani alzate di Giovanni si saranno abbassate, e il flusso immemoriale del tempo, che trascina le cose in un vortice di essere e nulla, si sarà spezzato in un prima e in un dopo, e il rosso della veste sarà diventato bruno nelle ombre che si allungano trascinando con sé la tenebra che contiene forse la luce di un nuovo giorno.

Ma anche in questo attimo di sospensione, in questa assoluta e stupefatta immobilità, c'è chi si muove. Sulla destra cammina un viandante. Viene di lontano. All'orizzonte infatti non si scorgono case, paesi, villaggi. Viene da altrove, certamente chiamato dall'evento che qui sta per compiersi. Eppure, se noi seguiamo la direzione dei suoi passi e il prolungarsi dell'unico sentiero possibile, quello che il viandante sta percorrendo, scopriamo con un brivido che egli passerà a fianco della crocefissione, come se il Cristo morto che è al centro di questo universo, verso il quale tutte le cose dovrebbero tendere come verso il loro senso, non fosse per lui.

Il viandante sta compiendo dunque un viaggio paradossale. Ma prima di interrogarci su questo paradosso, andiamo a ispezionare un'altra scena, un evento che nei suoi motivi ha le cadenze di un rito antico, che affonda nelle età mitiche dell'uomo.

Un cacciatore viene di lontano. Possiamo dedurlo con precisione ricostruendo le volute della strada che egli si è lasciata alle spalle: un sentiero che si dipana tortuoso in mezzo alle rocce, al di là della rocca sul colle, fino là dove le

remote montagne azzurre si confondono con il cielo. Sta per entrare nel folto, su un terreno impervio, che sembra essere preso da un'inarrestabile fluttuazione. O forse è la stanchezza che rende insicuro il suo passo; infatti la falcata è ancora lunga e decisa, ma il piede esita ad abbandonare il terreno per spingersi avanti. La sua punta vibra sul suolo, nella tensione che deve vincere il desiderio di abbandono e di riposo. Il cacciatore insegue il cervo: l'animale mitico, la preda assoluta che, nel suo bramito e nell'afrore che aleggia intorno a lui, contiene il segreto della vita.

Il cervo scarta improvvisamente, e il bosco sembra aprirsi in una voragine in cui l'animale sparirà irraggiungibile nell'ombra. Il cacciatore prosegue il suo cammino dritto davanti a sé, tangente alle volute concentriche del terreno che chiudono il cervo proteggendolo come in uno scrigno. E il suo cammino che non gli permetterà di ragiungere il cervo, gli farà perdere anche la possibilità di affondare il volto e le mani nell'acqua che scorre nascosta al suo sguardo ai bordi del bosco.

Una caccia paradossale, dunque, che, come nel mito di Atteone, trasforma il cacciatore stesso in una preda: nella preda di un destino che non gli concede sosta, che gli impone questo interminabile andare, questa infinita ricerca.

Il soffio della verità

Giona esce dal ventre della balena, che l'ha protetto dalla mobile furia del mare, per entrare senza ormai difesa sulla terra, segnata dalle tracce di misteriosi movimenti e calpestii, il volto girato verso le case sul colle, al di là della sfrangiata frontiera degli scogli e delle dune; e il corpo irrigidito che lo porta ancora una volta *altrove*. E il Tempio aperto nel paesaggio, che sembra poter accogliere tutti, ma non il testimone muto, irrigidito alla sinistra in una illimitata tristezza, che gli impedisce persino di sollevare gli occhi e di guardare verso il luogo della quiete.

Le scene si moltiplicano su una determinata, inflessibile cadenza che assomiglia al manifestarsi di un destino. È tempo però che ci stacchiamo dal loro fascino, e cominciamo ad interrogarci sul loro senso; sulla costellazione, direbbe Novalis, "che rende la figura visibile comprensibile".

Blumenberg ha spiegato, in una serie di testi magistrali, che se risaliamo lungo le metafore attraverso cui l'uomo ha cercato di dare un ordine al mondo, arriviamo a quelle che egli definisce "metafore assolute". Sono immagini che non rinviano più a nient'altro se non a una domanda fondamentale, anzi ad alcune domande fondamentali sul senso della vita, della morte, del rapporto fra il soggetto e la cosa, l'ignoto e la paura che esso contiene. La rappresentazione della Gorgone, per esempio, è un terrore già dominato all'interno di una certa linea, contenuto dentro lo spazio stesso della rappresentazione. Di lì si sviluppano i concetti, che ci allontanano sempre più da queste domande, in una costruzione altissima, che al suo vertice ha perduto ormai la visibilità del terreno che l'ha generata. Nelle epoche di crisi, in questa costruzione si aprono delle crepe, attraverso cui soffia l'alito oscuro e inquietante della vita e del senso che questa ancora attende, che ancora non ha avuto.

Ma c'è anche, per queste domande assolute, una risposta altrettanto assoluta, che sembra metterci al riparo dal rischio che la nostra costruzione concettuale crolli rimettendoci di fronte al terrore muto dell'ignoto. È la risposta del sacro. Il Cristo in croce indica un senso assoluto alla vita proprio nel suo sacrificio, e così anche il cacciatore mitico, nel sacrificio dell'animale, quando solleva le braccia stringendo in un pugno l'arma sacrificale, nell'altro pugno il cuore o i testicoli della vittima.

Pavel Florenskij ricostruisce l'etimologia della parola "veritas", nella stessa area semantica di "vereri" ("aver timore", "rispettare"), che ha un riscontro anche nel "vra-ta-m" sanscrito: "azione sacra". È certo, comunque, che il sacro comunica una verità intoccabile, che porta con sé il peso del sacrificio che l'ha sancita. Il Cristo è la vita e la morte; il cacciatore stringe nelle sue mani la vita e la morte. Le domande hanno avuto risposta, l'esistenza ha così ottenuto il suo senso.

Ma il viandante compie, nella *Crocifissione* di Bonechi, un viaggio paradossale, così come paradossale è la *Caccia* che egli dipinge.

Il viandante, passando accanto all'evento della Crocifissione, verso la quale pure egli si era mosso, e il cacciatore, diventando egli stesso vittima di una ricerca infinita e impossibile, riaprono le domande che il sacro aveva chiuso, ponendo una domanda ulteriore sul senso del sacro nel nostro tempo. Ed è a questo punto che cominciamo a intravedere una delle ragioni più profonde della pittura di Bonechi. La verità consegnata a un simbolo, che doveva essere imperituro, comincia ad alitare un nuovo oscuro e sconvolgente mormorio. Diventa una corrente, un flusso rapinoso, che sembra trascinare di nuovo tutto nell'informe. Di qui inizia un nuovo capitolo della creazione che significa sempre, come aveva già visto Plotino, "chiamare forme all'esistenza". Infatti è nella forma che noi possiamo scorgere anche il "barlume dell'informe", ciò che sembra destinato a rimanere muto e al di là del nostro sguardo, come la musica strana di remote voci infantili che K. ode provenire dal Castello: una promessa che al di fuori della forma, rimane senza esito.

La verità e il limite

C'è una dimensione della verità che sfugge costantemente al pensiero logico-filosofico, e che già Aristotele riconosceva come propria dell'arte: è la dimensione del possibile.

Il pensiero "raziocinante", come dice

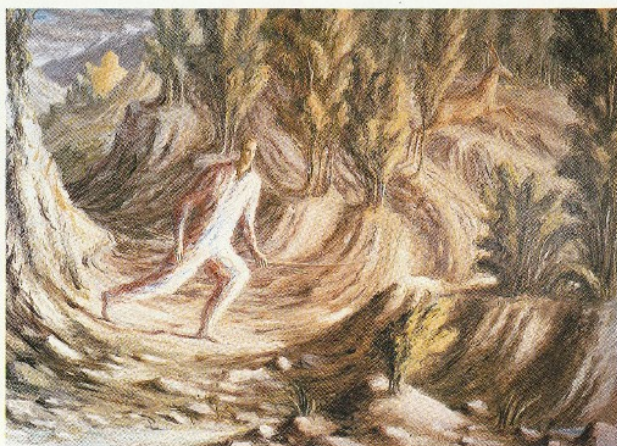
Gli amanti, 1984.
Olio su tela, 180 x 280 cm.

ancora Florenskij, degrada infatti a "opinione" ogni discorso, o ogni raffigurazione, che investe ciò che non esiste già come "cosa": ciò che dunque, per questo pensiero, "non è reale". La definizione della "cosa", attraverso il principio di identità e di non contraddizione, è diventata fondativa del pensiero filosofico, a partire da quello che già Platone definiva un "disseccamento" delle parti dell'anima più inclini a lasciarsi catturare dal fascino e dall'avventura delle biforcazioni possibili, su cui si estende la ricchezza contraddittoria del reale, quella "dimora delle dissomiglianze" che la ratio ha sempre cercato di dissodare riducendo tutte le cose, come avrebbe detto Leopardi, "pressoché di una forma".

Al di là delle frontiere dell'esistente non si estendono, per questo pensiero, le ricche regioni del possibile, il movimento della vita, ma il deserto del nulla. Ma chi vuole la verità, ha detto Florenskij, "non può trovare pace nel nichilismo". Chi vuole la verità deve superare questi limiti con un gesto che non deve essere la replica del gesto di esclusione del pensiero logico-filosofico. Chi vuole la verità, infatti, non può negare semplicemente il limite, ma deve assumerlo dentro una forma: all'interno di una figura o di un racconto, come, appunto, la frontiera mobile del possibile.

Questo è un altro nodo della pittura di Lorenzo Bonechi, che avevamo già in qualche modo anticipato quando avevamo parlato del viaggio "paradossale". La forma che Bonechi ci presenta è infatti la manifestazione di una verità che contiene il limite stesso di ciò che la può mettere in questione. Tre gradini portano alla piattaforma del tempio. La sua forma è definita. Le colonne che sostengono il tetto sono aperte e permettono allo sguardo di spingersi fino ai bordi del quadro, al disegno netto delle montagne, che chiudono la conchiglia della vallata. Siamo poco dopo il crepuscolo del mattino. La luce, che viene da oriente, allunga le ombre sul terreno, e il vento muove le erbe in un moto ondoso senza sfiorare le cime degli alberi. Una luce perlacea investe la superficie del tempio, ed ecco che i suoi limiti si confondono. La piattaforma, che doveva essere il luogo di consistenza nella fluttuazione dell'erba e della terra, quella fluttuazione che sembra piegare uno verso l'altro i due personaggi sullo sfondo, non ha più un limite preciso. Il suo bordo, a oriente, sembra sciogliersi e penetrare nella terra, e la terra sembra penetrare dentro il tempio, entro il quale un uomo sta tracciando le linee di questa storia, che ha un testimone proprio al di là del limite stesso del quadro, attonito e muto, gli occhi spalancati, la testa piegata leggermente sulla spalla, come in attesa.

La frontiera degli alberi, il rilevarsi del terreno, non impediscono, negli *Amanti*, che due riti si confrontino e si compenetrino. Due corpi allacciati, le fronti si toccano, i capelli si mescolano. Il gomito della donna è appoggiato al terreno, quasi a cercare un sostegno, mentre le sue gambe vengono divaricate dalla mano sinistra dell'uomo, che è, anch'egli, costretto a cercare sostegno sul terreno con la destra. Le loro gambe intrecciate si confondono nel movimento della terra. Ma questo rito ctonio di eros, questo amore che porta a spezzare il limite fra l'individuo e la terra, confondere la geografia dei corpi e dello spazio, anche se del corpo, il profilo del volto, gli occhi spalancati impediscono che questi tre paesaggi intrecciandosi diventino un unico indistinguibile groviglio. La vicenda che possiamo leggere nel quadro, la storia, il racconto, si generano nella possibilità che Bonechi ci propone di sostare, di abitare queste linee di frontiera: di vedere ciò che dai nostri abituali punti di vista è invisibile, ciò che di solito rimane al di là della nostra percezione e comprensione.

Ma Bonechi è ugualmente attento alle frontiere del tempo. Numerose opere hanno dissolto una fonte certa di luce, che si estende uguale su tutta la superficie

La caccia al cervo, 1985.
Olio su tela, 250 X 350 cm.

protetto da un avallamento e da un folto di alberi, si specchia nel rito lustrale dell'agape cristiana. Esattamente come nel grande sacrificio della croce e nella caccia del cervo, anche qui la dimensione del mito si confronta con la dimensione sacrale. Le due facce dell'amore, eros e agape, si trovano in una strana prossimità. La messa in discussione del limite che dovrebbe dividere queste due dimensioni dell'anima (e della storia e del tempo) è incluso nella figura, e diventa l'elemento che può generare altre immagini e altre figure.

Nel quadro *Città* ben tre frontiere si confrontano. La linea di un paesaggio naturale, quella di un paesaggio costruito, e la linea di un corpo disteso. Anche qui, se la linea del corpo, con la sua netta evidenza sembra riproporre il profilo delle case della città, se la mano che affonda nel terreno e le pieghe degli abiti indicano una fusione con la natura, la resistenza della spalla che sostiene il peso del quadro, nella rappresentazione liminare di uno stato fra luce e ombra, fra splendore e buio, come nella *Visitazione*, nell'attesa di un evento abbagliante.

La permanenza della verità

Perché questi grandi corpi in uno spazio mobile in cui tutto sembra preso in un flusso inarrestabile? Risponderemo a questa domanda con una breve citazione di Florenskij, che ci permetterà di accedere a un'altra dimensione problematica. "La verità è un torrente in quiete, una corrente che permane, il soffio immobile dell'essere". Rilke, nelle *Elegie Duinesi*, trova una risposta analoga all'impermanenza del mondo, alla caducità, che sembra corroderci il volto, e trascinarci in un moto in cui "tutto congiura a tacere di noi". Eppure, come dirà Rilke, è "nel regno permanente della metamorfosi" che noi, talvolta, possiamo trovare "la figura che salva". Non è sottraendoci a questo movimento, ma consi-

stendo in esso che noi possiamo trasformare l'informe in una "cosa per noi", e allora anche il dolore "muore in quanto dolore" nel "farsi cosa per noi".

Tutto si muove, ma gli amanti *si amano in questo movimento*. Tutto sembra essere preso in un moto inarrestabile e rapinoso, ma *l'uomo della città permane con il suo netto profilo dentro questo movimento*. La verità è infatti la "corrente che permane", è ciò che resta. È, per questo, l'inobliabile.

L'inobliabile della verità

Mnemosine è la madre delle Muse, che rappresentano per il mito la creatività spirituale dell'uomo. La filosofia platonica eredita questa dimensione dal mito e ci presenta il pensiero come anamnesi, come ricordo.

Tutte le epoche sono state ossessionate dal ricordo, dal timore che il Tempo potesse offuscarlo, ingrigirlo, renderlo remoto, evanescente, irriconoscibile. Ma nessuna epoca è stata caratterizzata come la nostra dal senso tragico del tempo perduto.

Il nuovo, scriveva già Flaubert, deborda da tutte le parti incontenibile. Cumuli di cose si estendono attorno a noi come un muto paesaggio senza anima, come una distesa di rovine. L'uomo si è affannato in una ricerca impossibile dell'origine, o nella catalogazione delle cose come in un morto reliquiario, o si è perduto in un amore perverso che si profila come nostalgia: non tanto per le cose, ma proprio per il loro non poter essere più.

Eppure, come ha scoperto Proust, i lampi del ricordo, che illuminano per un istante l'oscurità della nostra anima, che si distende come un lago notturno, possono diventare una luce che illumina l'inobliabile della verità, un nuovo possibile paesaggio. Ma questo succede soltanto quando riusciamo a costruire un quadro in cui l'ombra abbia un luogo accanto alla luce, il vuoto accanto al pieno, l'assenza accanto alla presenza. Il pensiero legato alla metafisica del progresso ci ha insegnato che ciò che viene dopo annulla, assumendolo dentro di sè come la sua causa, ciò che viene prima. La felicità che ho vissuto si cancella nel dolore successivo, così come il dolore dovrebbe riscattarsi in una futura felicità di chi verrà dopo. In realtà il dolore non ha mai cancellato la felicità: questi elementi devono coesistere insieme e trovare insieme, nella loro reciproca tensione, il loro pieno risalto e il loro pieno valore. Costruire un'opera che contenga queste dimensioni conflittuali e contraddittorie è appunto assumere la memoria come creazione, che deve portare *ad una forma* quel processo di trasfigurazione in cui le immagini che abitano dentro di noi, e nel nostro mondo, si trasformano e vivono una pluralità di esistenze, come quelle che possiamo leggere in un volto in cui si sono incise le luci e le ombre di mille eventi, che risplendono improvvisamente tutti in uno sguardo.

Città, 1985.
Olio su tela, 250 X 300 cm.

Abbiamo già visto la centralità di questa problematica nell'opera di Bonechi: in queste figure che portano con sé un destino, e che lo consegnano all'istante in cui questo si realizza in ciò che deve ancora avvenire.

Le biforcazioni interrotte

Le nostre immagini sono indistinguibili dalle immagini della tradizione: della cultura in cui noi siamo immersi. Come dice De Rougemont, il pastore che dice ti amo alla sua donna include in questa parola un senso che non sarebbe pensabile se non ci fosse alle sue spalle *Il Simposio* di Platone che egli non ha letto.

L'ossessione del tempo perduto ha portato a un rapporto distorto con questa tradizione, che è viva ed è la condizione della nostra stessa possibilità di pensare il mondo. La Transavanguardia, per tenerci a ciò che ci è più immediatamente prossimo, ha considerato uno spazio storico, ricco di eventi e tensioni, come una zona di transito: come un luogo da visitare quasi turisticamente, un parco archeologico. La cosiddetta Pittura Colta, citazionale, o anacronistica, ha approfondito questa perversione. Ha trasformato tutta la storia della pittura in un parco archeologico, un repertorio, un rimario, da cui estrarre questo o quel frammento con cui "ornare" il proprio discorso.

Il rapporto con la tradizione è invece un rapporto decisivo e drammatico. La storia, anche quella dell'arte, ha realizzato soltanto alcune delle possibilità che si aprivano davanti all'uomo, e ha fatto strage delle altre possibilità. Visitare questa tradizione significa dunque entrare dentro un conflitto, in cui pare non vi siano vie d'uscita. Come ricorda Kundera, all'uomo sembra non presentarsi la possibilità, come al fisico in laboratorio, di ripetere una esperienza. Una sola volta è possibile. La strada intrapresa sembra essere la cancellazione di tutte le altre strade possibili.

Eppure una grande tradizione del nostro tempo, oscurata dai miti progressivi o dal nichilismo, ha esplorato la possibilità di un diverso rapporto con il passato: la possibilità di far parlare le tradizioni vinte, di percorrere quei rami delle biforcazioni interrotte che non sono stati percorsi in passato.

Benjamin ha speso tutte le sue energie intellettuali in questa impresa consegnandoci quello straordinario testamento che sono *Le tesi sul concetto della storia*. Kafka ci ha insegnato che un "uomo che vuole veramente vivere" può vincere anche la "logica incrollabile" del "così fu", imparare tutte le lingue, far parlare le voci remote che suonano come un lontano fruscio, accogliere in sé le possibilità non realizzate nel passato e quelle che sono racchiuse nel futuro. L'apparente "inattualità" di Bonechi è il suo modo specifico di essere dentro questa grande tradizione. Il richiamo evidente nella sua pittura alla tradizione senese, che è stata vinta nel XIV secolo,

L'angelo e Giacobbe, 1984.
Tecnica mista su carta intelata, 200 x 300 cm.

tanto da far apparire come regressive le opere successive a quella data, non è amore archeologico. È invece l'esplorazione di un ramo interrotto di una possibile biforcazione. È l'esplorazione di ciò che quella pittura avrebbe potuto essere, di ciò che oggi avrebbe potuto manifestare della verità e del mondo se la sua strada non fosse stata tagliata. Bonechi ha capito che, partendo da un altro punto di vista, portando con sè altre cose rispetto a quelle che abitualmente portiamo con noi, ci vengono dischiuse delle possibilità future che altrimenti rimarrebbero fuori dal nostro sguardo, condannate anch'esse a rimanere nell'informe, in quello che potremmo definire l'"oblio del futuro".

Tradizione e modernità

Quella che abbiamo descritto è una situazione paradossale, come se la condizione stessa di una nuova pensabilità del mondo stesse in ciò che è abitualmente impensabile. Ma questo è lo spazio in cui si muove Bonechi: questo è lo spazio che fa della sua pittura *un evento nuovo appunto perché radicato nella tradizione*.

Benjamin diceva di Kafka, che è il suo rapporto con la tradizione che lo mette nella condizione di percepire "il nuovo mondo empirico", percezione che lo ha fatto addirittura profeta di ciò che nel suo tempo ancora doveva realizzarsi. Abbiamo già sottolineato in più punti questo aspetto in Bonechi, a partire dal suo confronto con il sacro, e la sua trasformazione della risposta sacrificale in una domanda drammatica, aperta, che indica una via che deve essere ancora percorsa. L'abbiamo sottolineato quando abbiamo visto i limiti diventare frontiere che includono la diversità. L'abbiamo visto, come una promessa di felicità, quando abbiamo indagato il rapporto conflittuale, ma non reciprocamente esclusivo, dell'eros e dell'agape. Possiamo vederlo in particolare, in un quadro già analizzato, che è una delle più grandi realizzazioni di Bonechi: *La città*.

Il vento conduce le nuvole in fuga a sfrangiarsi nel cielo, piega le erbe, schiacciandole in una linea, che costituisce quasi un paradossale orizzonte in primo piano. Oltre questa linea d'orizzonte - tra queste erbe e il moto inafferrabile delle nubi - si estende un territorio anch'esso fluido e ondulato. In questo territorio abbiamo la linea delle case senza colore, che hanno perduto cioè il loro colore, ma più indietro ancora, evidenti nel rosso, le sagome dei templi e delle forme che vengono dal passato. Dentro questo terribile movimento, con il corpo che si allunga fino a quelle costruzioni, un uomo. Egli consiste nel movimento: sta nel movimento. Il suo corpo è nell'inobliabile del passato e in ciò che spinge altrove, verso l'ignoto.

Conclusione

Al termine di questo percorso attraverso l'opera di Bonechi ho l'impressione di aver sperimentato una straordinaria avventura conoscitiva. Le forme che egli ci propone, hanno messo in moto una corrente di pensiero che ha trovato altre forme, ha generato rapporti, intravisto nessi, scoperto territori ancora incogniti da esplorare. Qui davvero si chiude una stagione - quella dell'arte come experimentum mentis di tipo "quasi-scientifico" (condotto dal pittore o dal critico) - e si riapre un'altra dimensione: quella dell'arte che, attraversando logos e mythos, concetto e immagine, ci fa sperimentare in una forma ciò che fino a quel momento era invisibile, una parte del mondo che era fino a questo momento oscurata e evanescente, inafferrabile. Un'arte che crea dunque delle condizioni di pensabilità del mondo, in un evento che riguarda dunque il pensiero in generale, in tutte le sue manifestazioni e in tutte le sue strategie. So che Bonechi, attento ad ogni movimento della natura, al fremito delle erbe, allo scorrere delle nuvole nel cielo, al mutare della luce, all'andatura di un passo, potrebbe ricusare questa responsabilità, proponendosi come cronista di queste microstorie naturali, piuttosto che come un protagonista di quello che possiamo forse definire un mutamento d'epoca nel fare artistico.

È a lui che voglio dedicare dunque questo testo conclusivo di Michel Tournier sull'arte come "vera" finzione e sul "segreto" naturale della sua forma.

"La poule *scrupuleuse* ayant à envelopper le jaune et le blanc de l'oeuf - ce qu'il y a au monde de plus fluant, flasque et glaireux - a inventé cette forme d'une pureté impeccable, ce chef-d'oeuvre insurpassable de *design*, la coquille de l'oeuf". Infatti "la matière amorphe appelle la forme nette, le dessin rigoureux, le corps galbé, le visage d'ange, la belle aventure". Senza questo disegno quella materia fluida andrebbe infatti perduta. Quel disegno deve essere *creato* ogni volta. Infatti la verità deve essere *prodotta* dentro una forma, e non semplicemente *riprodotta* attraverso la rappresentazione servile delle cose così come esse appaiono davanti ai nostri occhi. Il nostro sguardo infatti si spinge oltre il loro limite e il loro profilo, verso ciò che il "puro disegno" contiene: di noi, del nostro desiderio, della nostra voglia di verità e di avventura.

■

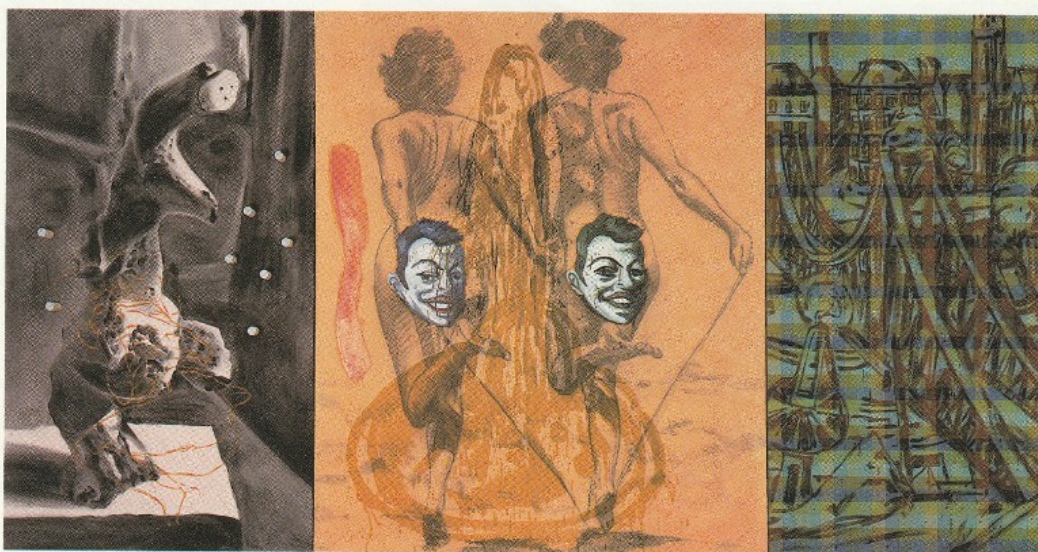
Nota

Trovo superfluo dare indicazioni precise dei testi citati, vale a dire delle immagini che sono diventate nostre e che ci hanno accompagnato in questa esplorazione. L'insistenza nei riferimenti a Platone, Plotino, Novalis, e soprattutto al grande studioso dell'icona russa, P. Florenskij (*La colonna e il fondamento della verità*, Rusconi, Milano 1974) è però voluta e non casuale. Ho voluto infatti sottolineare il peso di una tradizione di pensiero "immaginale" che mette in tensione (senza escluderla) la nostra tradizione di pensiero concettuale.

I riferimenti sono inoltre tutti, o quasi tutti, a opere letterarie o filosofiche, e non alla "storia dell'arte". Questa scelta nasce anch'essa da una decisione. Non ho voluto infatti risolvere il mio rapporto con la pittura di Bonechi in un fatto interno a una storia settoriale, com'è in fondo la storia dell'arte (come la storia della filosofia e le altre storie), ma affrontarlo come un evento che riguarda il pensiero, le condizioni odierne della nostra pensabilità del mondo.

David Salle

In generale tutta l'opera di Salle è una sfida alle leggi della pesantezza simbolica: in ogni caso l'impressione prodotta è quella di un incontro fortuito - e dunque miracoloso - tra immagini che provengono da spazi, epoche e creature da sempre estranei l'uno dall'altro.

Catherine Millet

Carta muscolosa, 1985. Olio su tela, 98 x 187 1/2".

Prologo

In uno dei suoi seminari Lacan ha affermato che l'ateismo non esiste veramente e che quelli che se ne avvicinano di più sono paradossalmente i teologi. Non potremmo rifare lo stesso ragionamento per l'iconoclastia? Gli iconoclasti non sono dunque quelli che credono di più ai poteri dell'immagine mentre i pittori, loro, non fanno che curare la pittura?

La prova? È che gli iconoclasti moderni non hanno denunciato l'inganno delle immagini, rotta l'unità telaio-tela-colore per finirla con l'opera d'arte ma, al contrario, per darle più realtà, una realtà tangibile. San Tommaso ha voluto toccare per credere veramente, loro non hanno svalutato gli attributi visivi dell'arte che per esaltarne la concretezza. Duchamp ha impiegato anni per confezionare ciò che Philippe Murray chiama "la bambola puro porco" di *Etant donnés...*, "la traccia una volta di più, ma ben *palpabile* questa volta... della persistente rimozione sessuale" (1). Duchamp doveva essere talmente convinto che qualcosa di irreparabile poteva prodursi al contatto con questa pelle che ce ne ha separato mediante una porta invalicabile, trasformandoci - questo è stato ripetuto a sufficienza - noi poveri spettatori, in *voyeurs.* (Voglio dire che siamo più spettatori di una finzione, sebbene sia davanti a una scena reale che ci si trova in posizione di *voyeur.)*

In seguito molti altri sono venuti, meno circospetti di Duchamp, che non hanno avuto timore di aggredirci fisicamente per farci sentire che l'opera d'arte divide lo stesso nostro spazio.

Pur lavorando agli antipodi dei neodadaisti, neppure altri artisti sono sfuggiti alla terribile esigenza di reificazione. L'evoluzione di quelli che classifichiamo nella Colorfield Painting è caratteristica. Dopo aver navigato in un colore diafano o comunque in acque rigorosamente ferme, sono arrivati per la maggior parte (Larry Poons, Jules Olitski, Kenneth Noland) ad arenarsi in ghiacci spessi. Quanto ai ritagli affilati di Frank Stella, nascono improvvisi come se una molla che aveva fino ad allora mantenuto la pittura in superficie si fosse bruscamente

rotta. Questi artisti si erano battuti contro la funzione simbolica della pittura rifiutandole di esprimere altro da se stessa. Definendo la pittura attraverso la sola realtà dei suoi oggetti materiali, hanno condotto la loro pratica nella sofisticazione del trattamento di questi oggetti.

Oggi che si comincia a ritornare in modo critico su queste definizioni positiviste dell'arte - e che ci si interroga, giustamente, un po' sull'ateismo della nostra epoca - non si può evitare di pensare che la rinuncia a ogni trascendenza ci ha fatto calzare scarpe di piombo. Confessiamolo - questo non toglierà niente alla sua portata storica - l'orinatoio-ready made forse non era uno scherzo molto fine. Paragonato al folletto Pollock, Stella è diventato per il mio gusto un meccanico un po' troppo laborioso. Neppure le nuove generazioni sfuggono a questa legge della gravità. I neoespressionisti amano molto rimestare una mitologia terrena direttamente ereditata dal panteismo materialista degli anni 70 (Beuys, Arte Povera, eccetera).

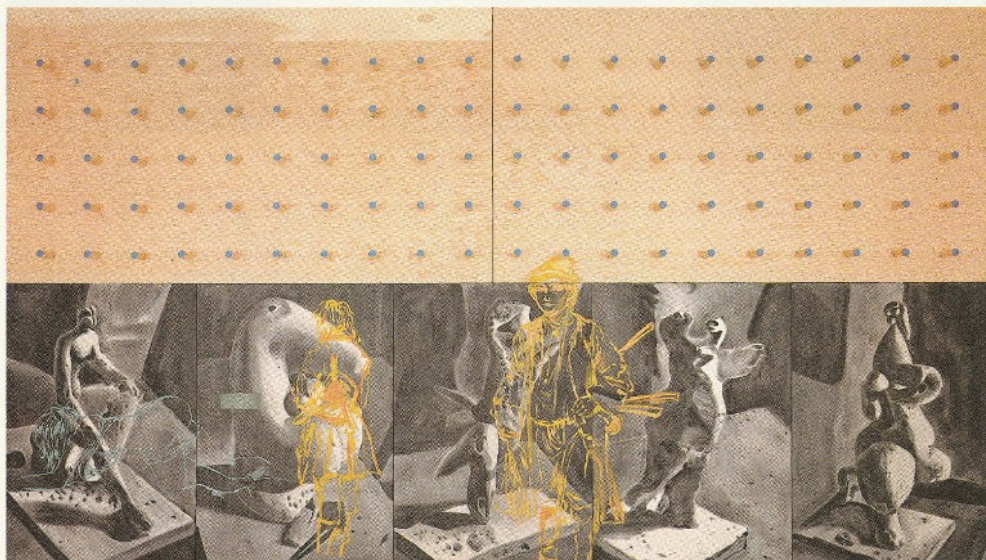
Si capisce allora la seduzione che esercita per contrasto la leggerezza di certe opere come quelle di David Salle.

Una sfida alle leggi della pesantezza simbolica

Ci si è accordati a presentare Salle allo stesso tempo come un erede della Pop Art, anch'egli continuatore di Duchamp, e come uno che ha perfettamente registrato la lezione del formalismo. Gli succede infatti talvolta di distribuire qualche oggetto reale - sedie e gambe di sedia, ampolle elettriche, eccetera - sui suoi quadri. Si potrebbe anche pretendere che i quadri di Salle non siano che conglomerati di ready made, perché, così come per gli oggetti, nessuna immagine, nessuna maniera di applicare il colore gli sono proprie, essendo tutte tratte sia dalla cultura popolare sia dalla storia dell'arte, e anche quando non identifichiamo esattamente la loro provenienza ci appaiono pur sempre tali. In qualche modo se esiste uno stile alla David Salle, si tratta di una combinazione di una pluralità di stili ready made.

Così le grandi stesure di colore dove sono depositati immagini e oggetti, e ancor più certi pannelli astratti che nei dittici controbilanciano la parte figurata, provengono dall'estetica minimalista. Carter Ratcliff ha dedicato uno studio molto penetrante al modo in cui David Salle si applica a scalzare dall'interno i fondamenti del formalismo. Egli descrive le "vicissitudini del monocromo"(2). Evocando i soggetti erotici onnipresenti nell'opera, Peter Schjeldahl parlava recentemente "dell'Espressionismo Astratto, della Pop Art e della Colorfield violentati attraverso soggetti scabrosi..." (3). Tuttavia se il confronto dell'estetica formalista con l'oggetto e con l'immagine realista non si accompagnasse ad effetti plastici inediti, non riuscirebbe certamente questa leggerezza dell'opera di cui si parlava. Non si tratterebbe, ancora, che di provocazione più o meno pesante.

Per esempio, l'interpretazione che Salle dà del principio formalista dell'integrità dell'opera d'arte è una meraviglia di ingegnosità. In un primo tempo il pittore rispetta grossomodo la regola che esige che a uno spazio pittorico corrisponda un colore dato uniformemente sulla superficie stessa. Naturalmente questa integrità appare immediatamente compromessa dagli oggetti e dalle scene che appaiono nel campo di colore. Tuttavia la disposizione arbitraria di questi elementi, il loro trattamento plastico, fanno che sia impossibile non continuare a "vedere" la superficie di colore in quanto tale, e non come un fondo. O le figure sono rappresentate in chiaroscuro e allora non esistono nel colore che in modo fantomatico, il loro modellato non intacca in niente la piattezza della superficie. Oppure sono riprodotte schematicamente, a colori vivi, alla maniera dei disegni animati, e danno piuttosto l'impressione di essere incollate sopra la superficie.

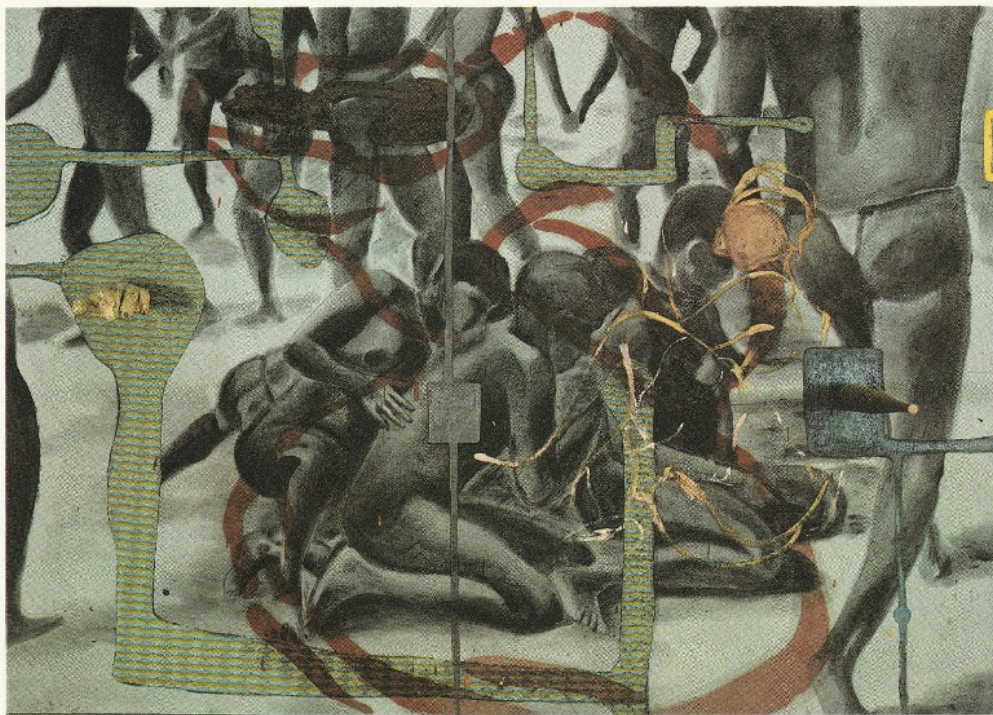
Questi montaggi eterocliti differiscono dai collages cubisti e anche dai "combine paintings" pop nel fatto che non subordinano i loro elementi all'unità di una composizione. Siamo ancora capaci di ritrovare un letto in questa pittura neoespressionista che è *Bed* (Letto) di Rauschenberg? Al contrario le sedie di legno chiaro che David Salle sospende sui suoi quadri sollecitano la nostra at-

La mia testa, 1984.
Tecnica mista su tela e legno, 120 x 210 1/2".

tenzione in modo quasi-ossessivo. Mi ricordo che in un quadro mostrato l'anno scorso a Parigi, *Poverty is no disgrace*, 1982 (La povertà non è una disgrazia) (4), una di queste sedie era fissata leggermente al di sopra dello sguardo, proprio tra lo spazio vicino al pavimento in cui si situa normalmente un tale oggetto e lo spazio della visione. Queste sedie vuote che non possiamo occupare, potrebbero del resto essere considerate come il paradigma dell'opera. Tutti gli elementi costitutivi di un quadro presentano un grande carattere di evidenza come lo possiedono le forme geometriche del Minimalismo o le immagini lineari della Pop Art, ma senza che possiamo mettere a profitto questa evidenza. Separati dal loro contesto originale, immagini e oggetti non arrivano a ricrearne uno che darebbe loro un senso. Sono "opere aperte" che nessuna immaginazione, pur prolifica che possa essere, può chiudere. Non serve a niente riconoscere, da un quadro all'altro, il profilo di Abramo Lincoln, né arrivare a distinguere sotto l'incredibile sovrapposizione di figure il gesto suggestivo di un nudo femminile, perché ciascuno di questi riferimenti resta sospeso nell'impossibilità di ricongiungerli tutti. In generale tutta l'opera di Salle è una sfida alle leggi della pesantezza simbolica. Così la maggior parte degli oggetti integrati nei quadri rivelano un gusto un po' datato, quello degli anni 50. Niente tuttavia, in linea di principio, che possa innescare in noi un riflesso nostalgico che ci attacchi a questi oggetti in quanto simbolizzanti un'epoca passata. L'artista li sceglie in un registro sufficientemente impersonale - i mobili hanno l'aria di uscire da una sala d'aspetto pubblica - per scoraggiare qualsiasi sentimentalismo.

Facendo il letto, 1985.
Tecnica mista su tela, 120 x 98".

Due pannelli di colore contrastante, in un Kelly, stabiliscono comunque tra loro una relazione minima: ogni spazio cromatico ha la stessa intensità ed è dal loro sapiente equilibrio che nasce il quadro. Ogni opera di David Salle è al contrario una galassia folle la cui organizzazione perfetta sembra non rispondere ad alcuna legge evidente. Soprattutto non si costituisce a dispetto della disparità dei suoi diversi pianeti. Ci sono pittori che vi fanno avvicinare alla perfezione senza risparmiarvi niente del lungo lavoro che questa perfezione è costata loro (è anche la caratteristica di una certa pittura moderna, quella che espone il suo "procedimento"). Non so se David Salle lavora veloce o lentamente, per intuizione o lasciando maturare a lungo ogni còmposizione, ma in ogni caso l'impressione prodotta è quella di un incontro fortuito - e dunque miracoloso - tra immagini che provengono da spazi, epoche e creature da sempre estranee l'una all'altra. È questo che chiamiamo leggerezza: un modo in cui il quadro sembra anche mostrare la sua precarietà. In *His Brain*, 1984 (Il suo cervello), il busto in rosso di giovane donna potrebbe essere stato eseguito in trenta secondi, la barca fila come un vascello spaziale, e la ragazza che tende le sue mani si offre allo sguardo in una di quelle pose così *distaccate* da ogni impaccio da sembrare appartenere a un movimento sospeso.

Midday, 1984 (Mezzogiorno), è un magnifico dittico la cui immagine principale è pure quella di una donna. Questa, in reggiseno e scarpe dai tacchi alti, è sdraiata su un tappeto con le braccia e le gambe levate. Nell'immaginazione corrente una donna nuda a terra a quattro zampe simbolizza ciò che c'è di più bestiale nella sessualità umana, la donna che mima la posizione dell'animale. In questa scena la donna è effettivamente a quattro zampe ma rovesciata sul dorso, con gli arti leggermente piegati che non appoggiano su niente. Non ho potuto evitare di pensare alle pin-ups che Allen Jones ha trasformato in gambe di tavolo, o anche a quegli acrobati che in questa posizione fanno ballare palloni e sottocoppe, cioé a corpi divenuti strumenti. Il fatto che qui la donna non sostenga nient'altro che il vuoto, un vuoto amplificato dalla terribile freddezza dell'ambiente, trasforma la posizione oscena in un gesto di una grazia enigmatica. Questa oppone all'ambiente circostante - così come all'eventuale sguardo licenzioso - una resistenza altrettanto tranquilla e risoluta di quella che ci oppone la pittura astratta che costituisce l'altra parte del quadro e che mantiene tutta l'asprezza del legno che le funge da supporto. È stato W.A.L. Beeren a notare che i personaggi di Salle hanno l'aria il più delle volte assorta in se stessi o concentrata su ciò che stanno facendo (5). Vi si può vedere una metafora dell'ermetismo formalista.

Di fatto qualora un quadro di David

Tumulto, 1984.
Tecnica mista su tela, 64 1/4 x 87". Courtesy Mary Boone, New York.

Salle si dimostri incapace di accedere all'unità ideale formalista, ogni elemento che lo compone, per contro, oppone alla nostra comprensione un ermetismo impossibile da forzare. La superba integrità della pittura da cui il modernismo aveva desunto tutto un insieme di tabù è violata dal rispetto più severo, più assoluto dell'integrità di tutto quanto costituisce la pittura: il dispiegamento del colore che ignora la messa in scena delle figure, questa messinscena che ignora lo spettatore al quale si rivolge, questo spettatore che ignora le fonti cui l'artista ha attinto le sue figure...

La resistenza incontrata talvolta dall'arte di David Salle, quale è stata commentata da Peter Schjeldahl (6) e che mi è pure successo di poter verificare, è dovuta senz'altro a questa contraddizione, che essa porta fino allo stato di crisi, tra immagini tanto evocative e una sistemazione delle immagini stesse che le rende irriducibili a qualsiasi significazione. Ora, questa contraddizione particolare, che si appoggia molto su suggestioni di ordine sensuale, incontra in noi un'eco quasi dolorosa. L'erotismo di questa pittura interviene almeno secondo due registri distinti. Tutte le rappresentazioni esplicitamente pornografiche hanno in modo sconcertante un carattere di grande indifferenza. Non sono in niente idealizzate (la bellezza dei corpi è sempre banale), il che tenderebbe a far perdere loro forza rendendole inaccessibili; contemporaneamente l'aspetto un po' sordido che ha generalmente la riproduzione pornografica è attenuato in modo da non scatenare né l'eccitazione voyeuristica immediata né, all'opposto, la rimozione. Le posizioni assunte dalle modelle possono essere in se stesse molto provocanti, ma la loro rappresentazione non lo è mai. Sono, in senso proprio, disincarnate attraverso il loro trattamento a chiaroscuro o sotto forma di abbozzo. Un gesto sospeso rende innocenti queste modelle: una donna nuda accende una candela, un'altra porta un dito alla bocca, quella che si spoglia in *Concave Warrior*, 1983 (Guerriero concavo), è infantile. E anche quando lo spettatore si ritrova, per via del punto di vista imposto dall'artista, letteralmente la testa tra le gambe della ragazza - *What is the reason for your visit to Germany?*, 1984 (Qual'è la ragione della tua visita in Germania?) - o il naso su un culo - *Engagement rings*, 1984 (Anelli di fidanzamento) o *The drunk painting*, 1983 (Pittura ubriaca) - la sua visione è a questo punto ingarbugliata attraverso la sovrapposizione delle altre rappresentazioni, checché ne prenda coscienza in modo molto confuso.

Lo spettatore decaduto

D'altra parte una folla di immagini e oggetti il cui significato non è direttamente erotico interviene pur sempre con una incredibile carica oscena, senza per questo che essi si trasformino in "simboli" sessuali. È per esempio il caso di tutte le rappresentazioni del tipo "comics" come l'orrenda anatra che sghignazza in *B.A.M.F.V.*, 1983, e la bizzarra testa che fa le boccacce in *Sales girls*, 1983 (Commesse), visioni degradanti della persona umana. In realtà tutto ciò che sfrutta una certa volgarità e trascina lo spettatore stesso verso un avvilimento del suo gusto presenta questo carattere di oscenità. Questo fino ai colori che, benché trattati la maggior parte nello stesso modo del colore "puro" minimalista, sembrano corrotti: i gialli, i verdi, i rossi soprattutto sono scuriti, attutiti, in modo da crea-

re le condizioni di una visione furtiva. Peter Schjeldhal fa notare infine "l'oscenità gutturale" della parola "formaggio" che attraversa in tutta la larghezza il quadro *What is the reason...* Del resto, senza tuttavia far sempre appello alla connotazione sessuale, Salle tenta quasi sistematicamente di prendere in trappola l'apprezzamento estetico dello spettatore. È difficile non cercare di stabilire un vago rapporto formale tra la fila dei "Picasso" che occupa la parte alta di *The Blood traffic*, 1984 (Il traffico di sangue) e la serie di corpi neri che appaiono appena sotto da una parte e, dall'altra, le forme astratte biomorfiche che sono ritagliate nel tessuto a riquadri abbastanza brutto. Ma appena questi rapporti giungono alla coscienza si prova immediatamente vergogna a stabilire ravvicinamenti così scontati. È, secondo me, per questo modo di compromettere sornionamente chi guarda i suoi quadri che David Salle si avvicina a Picabia, il Picabia dei ritratti spagnoli o delle *Femmes au bull dog*, molto più che per analogie formali come quella delle trasparenze. Lo spettatore che si è avventurato in un David Salle è uno spettatore decaduto.

Decaduto perché alle porte di un inferno che si trova all'interno di se stesso. La frammentazione irreversibile del quadro che ho tentato di descrivere, ci impedisce di comprendere nella sua totalità un oggetto che tuttavia ci sollecita intensamente, fin nei nostri desideri più difficilmente confessabili. Costretti a reperire successivamente tutti gli elementi che compongono questo oggetto, non possiamo identificarci pienamente ad esso né sentirci confortati nel nostro bisogno di coesione interna. Non possiamo comprendere questo oggetto se non subito disperdendolo mentalmente. Sedotti da immagini belle o emozionanti o eccitanti, siamo precipitati in un lavoro paradossale che consiste nel distruggere il loro ordine fragile, miracoloso, che il pittore era riuscito a fissare.

Non si tratta qui di una contraddizione un po' della stessa natura di quella descritta da Georges Bataille quando constatava l'impotenza del linguaggio nel render conto dell'espressione erotica? "Mai ci sarà data, in un solo e supremo istante, questa vita globale che il linguaggio frammenta in aspetti separati... Così il linguaggio, riunendo la totalità di ciò che ci interessa, contemporaneamente la disperde" (7). Attraverso questi montaggi senza unità Salle cerca di avvicinarsi sempre di più ai meccanismi del linguaggio. Senza dubbio è per questa ragione che il minimo tocco di colore evoca uno stile da repertorio e che la minima immagine è già un'immagine "mediatizzata". Noi decifriamo il quadro non riferendoci a una realtà, che sarebbe insieme un criterio di verità e il luogo di una omogeneizzazione, ma riferendoci esclusivamente a dei sistemi codificati, che non dissimulano la loro arbitrarietà, propri di ogni linguaggio.

Ho notato che la didascalia della riproduzione di un quadro nella rivista "Art in America" era formulata così: "acrilico su tela e tessuto con sedie di Eames". Che questo tipo di sedia (sempre lo stesso) che Salle utilizza periodicamente sia così designata, prova che questi oggetti non sono né la rappresentazione dell'idea astratta di sedia, né sedie alle quali è collegato qualche aneddoto particolare. Curiosamente queste sedie non simbolizzano neppure l'attività di un designer (Charles Eames) né l'epoca in cui sono state create. Si dice "la sedia di Eames" come si dice "un verde Veronese": si tratta di una convenzione linguistica che funziona anche se il quadro non è del Veronese e anche se le sedie non sono che imitazioni di quelle di Eames. Nei quadri di David Salle le "sedie di Eames" sono una *categoria* che resta aperta.

L'evidenziazione di tali meccanismi rivela che David Salle non ha riflettuto solo sull'eredità della Pop Art e del formalismo, ma che egli è anche uno dei giovani artisti che hanno oggi meglio registrato ciò che è stata l'arte concettuale, cioé l'analisi dei processi linguistici che partecipano alla nostra percezione dell'opera d'arte. Sarebbe divertente paragonare "la sedia di Eames" con *Una e tre sedie* di Joseph Kosuth. Kosuth provocava una crisi della percezione presentando simultaneamente una sedia reale, la sua riproduzione e il concetto di sedia definito attraverso un estratto dal dizionario. La dimostrazione rimaneva didattica. Con Salle l'esperienza è molto più complessa perché è lo stesso oggetto che è insieme reale, rappresentato (in quanto integrato in un contesto in cui perde la propria funzione) e, come stiamo appunto vedendo, archetipale; ed è inoltre percepito al centro di un insieme che ci tocca fin nei nostri desideri o repulsioni più inconsci (la sedia di *Poverty is not disgrace* è vista sopra il disegno di una folla miserabile).

Si potrebbe pure dire che chi esamina un quadro di David Salle è un po' nella situazione di Michel Piccoli quando, in *Le mépris* di Godard, è costretto dalla sua partenaire Brigitte Bardot ad enumerare le diverse parti del corpo di lei: i suoi piedi, i ginocchi, le cosce... Il senso di padronanza delle cose che le parole ci danno è molto grande, ma noi non possediamo tuttavia quelle cose. Lungi dal possedere il corpo della sua compagna, Piccoli è spinto da lei a operare una specie di autopsia linguistica. Altrettanto l'amatore che è spinto dal suo amore per l'arte a reperire ogni dettaglio di un'opera, a nominare ogni fonte, ogni influenza, correndo il rischio di sostituire alfine all'oggetto che ammira un puzzle sapiente ma che certamente lo deluderà. È di questo crudele paradosso che la pittura di David Salle esemplarmente ci fa prendere coscienza.

Un desiderio che non conosce gerarchia

Nel 1968 Brice Marden esponeva una serie di tele intitolate *Black Series* (Serie nera) e preparava un curioso biglietto di invito che riproduceva la fotografia di un nudo di spalle posto di fronte a due pitture monocrome dell'artista. Come è esplicito nel titolo della serie e nell'immagine dell'invito, l'intenzione di Brice Marden era di conferire alle sue superfici compatte, dal colore spesso carnale, una presenza altrettanto densa di quella di un corpo umano. Più che della reificazione della pittura si trattava della sua esistenza corporea.

La somiglianza di questo biglietto d'invito con certe immagini di David Salle mi ha colpito... Se non fosse che un quadro di David Salle induce un processo diametralmente opposto alla dimostrazione di Brice Marden. Nell'opera di Salle ogni corpo perde la sua consistenza, ogni colore si corrompe, ogni oggetto entra in levitazione. Il corpo stesso della pittura si disloca e ognuna delle sue parti - immagini d'immagini, oggetti privati della loro realtà - ostenta un'identità tanto più definita quanto più la sua esistenza è fantomatica. È quel che mi fa credere che per un artista così sicuro dei suoi strumenti formali, così riflessivo come David Salle, la pittura non esiste. Oppure non è che un momento minacciato in cui un desiderio che non conosce gerarchie, capace di appellarsi sia all'evocazione di una grande pittura quanto alla nudità un po' volgare di una modella, è sconvolto, messo fuori strada dal linguaggio che tenta di esprimerlo. Gli iati che persistono all'interno di ciascuna immagine dipinta da David Salle hanno un po' la stessa funzione della punteggiatura nella frase di Proust, ritardano indefinitamente la presa del senso, e la ricaduta del desiderio.

■

Note:

(1) *La religion sexuelle de Marcel Duchamp* in "Art Press" n. 84 (sottolineature mie).
(2) *David Salle and the New York School* in catalogo Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1983.
(3) *The real Salle* in "Art in America", settembre 1984.
(4) Esposizione *Tendences à New York*, Musée du Luxembourg, Parigi febbraio-aprile 1984.
(5) *David Salle in my view* in catalogo Museum Boymans-van Beuningen, cit.
(6) Op. cit.
(7) Conclusione de *L'érotisme*, edizioni 10/18.

Intervista a David Salle

"La bellezza sta nel costruire qualcosa e poi abbatterlo in modo da poterlo costruire un'altra volta; la bellezza non è una cosa sola, ma è doppia, è un processo mentale".

Giancarlo Politi

Giancarlo Politi: *In una recente intervista hai usato per definire il tuo lavoro il termine di "classicismo". Sarei più portato a leggere i tuoi quadri in un senso "anti-pittorico", cosa che però non sembra conciliarsi con le tue affermazioni. Cosa ne pensi?*

David Salle: Uso il termine "classicismo" per indicare uno spirito di totalità nel riflettere sulla natura dell'oggetto che si sta facendo. Il termine non si riferisce solo ad un tipo un po' datato di stile greco o romano, per me vuol dire analizzare la cosa che si sta facendo nella sua natura essenziale. È questa riflessione sulla natura dell'oggetto pittorico come tale che mi permette di usare l'ironia o l'umorismo, ad esempio. L'ironia fa parte di questo atteggiamento verso l'oggetto, verso la natura dell'oggetto, non ha nulla a che fare con il cattivo gusto o il kitsch. È un modo per spingere ad osservare il quadro, e ad osservarsi mentre lo si guarda. Credo che anche questo sia classico; a mio parere, più si osserva qualcosa più in là ci si spinge nello "spirito" della sua produzione, al punto che questi concetti - classico, anti-pittura, ecc. - si rivelano lati diversi della medesima cosa. Avvicinare, mettere insieme tali cose è ciò che intendo fare, mentre altri le vedono molto separate.

G.P.: *In un articolo sei stato chiamato "l'assassino della pittura"; sei d'accordo con questa definizione?*

D.S.: Sì, ma non basta; ogni grande artista è un assassino della pittura; beh, forse non tutti, ma molti lo sono. Forse esistono due specie di pittori, non che gli uni siano migliori degli altri, forse sono tutti bravi o forse non lo è nessuno. A mio parere i pittori più grandi, come Johns o anche Manet, mettevano in discussione la natura dell'oggetto pittorico in un modo che potrebbe esser definito assassinio della "datità" della pittura. Ciò significa però che il quadro più emozionante, più spirituale, può essere un quadro orrendo. C'è un malinteso nell'opposizione tra arte e anti-arte, credo che essa sia completamente inadeguata a descrivere il mio lavoro. La bellezza sta nel costruire qualcosa e poi abbatterlo, in modo da poterlo costruire un'altra volta; la bellezza non è una cosa sola, ma è doppia, è un processo mentale. Quando

Un minuto, 1984. Olio e acrilico su tela, 62 x 86".

penso al mio lavoro, penso al classico e alla bellezza, ma anche alla critica e alla negazione, sono sempre cose inseparabili per me.

G.P.: *L'idea di bellezza si trasforma col tempo, e tu sei un artista che ha contribuito molto ad espanderla. Forse è un mio limite, ma non posso guardare e interpretare il tuo lavoro come quello di Matisse o di Jasper Johns.*

D.S.: L'opera di Johns è più schiettamente filosofica e "problematica". Sono d'accordo sul fatto che il mio lavoro non ha nulla a che fare con Matisse. Se pensi che la pittura al suo livello più alto sia Matisse e Picasso, allora puoi davvero considerarmi un anti-pittore; credo che siano pittori veramente interessanti, ma che non influiscano in alcun modo sulla realtà di oggi, sulla coscienza odierna. Ma anche questo è un falso problema. Comunque, se guardi i miei quadri e non pensi alla bellezza, beh, forse non è ancora giunto il momento. C'è ancora tempo.

G.P.: *Quando lavori in che modo sei coinvolto, mentalmente, fisicamente, sensualmente?*

D.S.: Sono del tutto intuitivo. Non c'è mai un piano o un disegno, è tutto molto intuitivo ed interiore.

G.P.: *Ma non rifletti mai prima di dipingere, o quando sei fuori al ristorante, per la strada, al quadro che farai? Non sei ossessionato dall'idea del quadro?*

D.S.: Sì, certo, ma non faccio progetti o piani. Non dico "ora metto questo accanto a quello", il quadro non è calcolato, non è dimostrativo.

G.P.: *Ma allora come è nata questa immagine di Gesù Cristo, così per caso davanti alla tela bianca?*

D.S.: In realtà la forma arancione del quadro è l'ultima in ordine di esecuzione. Guardo una cosa, che mi fa pensare ad una seconda, e poi guardo le due cose messe assieme che ne richiamano una terza. È un processo di addizione.

G.P.: *L'immagine di Cristo è un collage che hai fatto alla fine del quadro, o avevi un piano?*

D.S.: No, non faccio piani di alcun genere, non è stata un'idea spiegabile intellettualmente. Non saprei nemmeno dirti perchè l'ho fatto.

G.P.: *Ma come è nata l'immagine del viso della donna, allora?*

D.S.: In genere è qualcosa che vedo prima dentro di me. L'inizio è una immagine interiore, che poi riporto sulla tela. Le altre immagini nascono dalla tonalità e-

to nella critica, voglio sapere ciò che si dice, anche se non sono d'accordo.

G.P.: *In che direzione va l'arte al momento attuale?*

D.S.: Non ho idee precise al proposito. Sono estremamente interessato in un certo tipo di ricerca sulla performance, che certo in sè non ha molto a che fare con la pittura in generale, ma che sento molto vicina ed affine alla mia pittura, perchè lavora su alcuni ingredienti basilari, semplici - quello che chiamiamo classicismo. Come sai, sono estremamente interessato al lavoro di Karole Armitage, che è per me un'intensa fonte di ispirazione. In ogni caso non posso dire quale sia la tendenza in senso specifico, anche se credo che tutto ciò che abbiamo fatto negli ultimi dieci anni sia generalizzabile come un mostrare differenti possibilità di usare un vocabolario di immagini che è quasi come un lavorare sull'astrazione, ma più "artistico" in senso stretto. Posso figurarmi diversi tipi di pittura eseguita usando tale vocabolario.

G.P.: *In Europa abbiamo l'impressione che stia avvenendo una specie di restaurazione del clima culturale degli anni Settanta; credi che questo sia possibile?*

D.S.: Ma, credo che quello che tu sembri descrivere come una specie di ulteriore "giro sulla ruota del tempo storico" sia in realtà qualcosa di diverso. Non voglio dire che ciò non sia vero rispetto all'Europa, ma non lo è per me. Credo che l'unica ragione per cui gente come Buren o Kosuth potrebbe essere di qualche interesse oggi è perchè il loro lavoro sembra ancora più comico e ridicolo adesso che cinque anni fa - cinque anni fa sembravano solo patetici, ma ora sono assolutamente grotteschi. La gente li riscopre perchè sono bizzarri, quasi inspiegabili, ma è una cosa di nessuna rilevanza; ne ha meno adesso di dieci anni fa.

G.P.: *: Credi che la situazione attuale sia condizionata da quella degli anni Settanta?*

D.S.: È abbastanza evidente, a mio parere, che l'estetica degli anni Settanta è stata il risultato quasi soffocante del formalismo dei due decenni precedenti. Potremmo quasi spiegarli in termini economici; il determinismo formalista aveva creato una nuova classe artistica, qualcosa di simile ad una nuova classe sociale, a cui però il formalismo non aveva offerto gli strumenti necessari ad affrontare i problemi da cui era sorto. Si era venuta a creare una nuova classe di persone che si riconoscevano in un'identità "artistica", classe che aveva certe aspettative, ma non gli strumenti per realizzarle. L'arte di quegli anni era nata dalle rigorose aspettative intellettuali del formalismo, ma era priva di tutte le altre componenti necessarie a sostenere la vita sul nostro pianeta.

G.P.: *Provi ancora curiosità per il lavoro dei tuoi colleghi o di artisti più giovani, o ti sei rinchiuso nel tuo studio?*

D.S.: Oh no, sono ancora curioso, ma in arte per fare qualsiasi cosa occorre rinchiudersi per lunghi periodi. Ho ancora interesse per vedere ciò che accade nel campo della performance, meno per quanto riguarda la pittura, che negli ultimi tempi mi pare diventata un prodotto sovrabbondante di genere imprenditoriale.

G.P.: *Ti riferisci alla situazione dell'East Village?*

La povertà non è una disgrazia, 1982. Tecnica mista su tela, 98 x 205 1/2". Foto Zindman/Fremont, New York.

D.S.: East Village o West Village sono la stessa cosa, la mentalità non cambia. Credo che ciò che dico sia sempre stato vero, non credo sia frutto del 1985. New York ha sempre inseguito gli stili pittorici di successo, interessanti che fossero negli anni Cinquanta, meno interessanti durante gli anni Settanta, e ora di nuovo sugli scudi.

G.P.: *Cosa è accaduto al tuo lavoro con la venuta del successo, guardando indietro potresti dire che è cambiato, e in che modo?*

D.S.: Ho più mezzi a mia disposizione. È cambiato in termini di scala fisica, ma il processo è quasi identico. La mancanza di residui da un quadro all'altro è la stessa di sempre.

G.P.: *Quali sensazioni ti dà il successo?*

D.S.: Nessuna sensazione particolare. Ha significato dover lottare un po' di meno, dover pensare di meno alla lotta per la vita. La sensazione predominante è di libertà, libertà dall'oppressione della falsa autorità, ma è una sensazione che non si riversa molto all'interno del lavoro, dato che l'opera deve già esprimere tale libertà per essere.

G.P.: *Sei forse più sicuro di te stesso?*

D.S.: No, lo ero anche prima. Quello che voglio dire è che un po' di riconoscimento per un artista è senz'altro meglio di nessun riconoscimento, situazione che alla lunga per un artista, come d'altronde per chiunque, può essere letale. In generale, avere poco successo è peggio di averne troppo.

G.P.: *Per quanto tempo riesci a lavorare?*

D.S.: Qualche volta tutto il giorno, altre non lavoro per niente, dipende.

G.P.: *Hai un assistente?*

D.S.: Sì, e mi aiuta moltissimo.

G.P.: *Ma cosa fa, ti aiuta anche a dipingere, prepara gli sfondi...?*

D.S.: No, fa solo i lavori di preparazione, di carpenteria. Non che sia contrario a che qualcuno mi aiuti a dipingere, ma in genere è un lavoro troppo complicato perchè lo faccia qualcun altro.

G.P.: *Ti piace vendere i quadri?*

D.S.: Alcuni mi piace tenerli, altri preferisco venderli. Ma mi piace farli uscire di qui; dopo mi dispiace, in seguito vorrei talvolta non averli venduti. Ma non ho bisogno di averli davanti agli occhi, ciò di cui ho bisogno è il prossimo quadro, quello che non ho ancora fatto, non quelli già terminati.

G.P.: *Così non hai una collezione personale?*

D.S.: Una collezione piuttosto irrisoria.

G.P.: *Ci sono dei quadri, tra quelli che hai fatto, che hanno un'importanza particolare per te?*

D.S.: Sì, ma questo non significa che ho bisogno di tenerli, basta che sappia che esistono da qualche parte. Credo che per qualsiasi pittore ci siano dei quadri che segnano uno svolta. In ogni caso la mia concezione dei miei quadri passati si trasforma col tempo, e cioè quello che era un quadro-chiave ieri può scambiarsi di posto con un altro il giorno dopo.

G.P.: *Riesci a lavorare su più quadri contemporaneamente?*

D.S.: Sì, ma non riesco a leggere e ad ascoltare musica allo stesso tempo.

G.P.: *Qui in America non si avverte quell'odio caratteristico che i direttori di museo e i critici europei provano per i pittori di successo.*

D.S.: E qual è il motivo di quest'odio?

G.P.: *Probabilmente la ragione principa-*

le è il fatto che questi artisti non hanno veramente bisogno dei critici e direttori di museo, il loro lavoro piace ai collezionisti e al pubblico, guarda ad esempio Cucchi o Schnabel. Tutto ciò comunque ha a che fare con la restaurazione degli anni Settanta di cui si parlava.

D.S.: Credo che l'Europa sia sempre più ideologica dell'America, è una differenza culturale fondamentale. Gli Europei sembrano spinti da forti motivazioni ideologiche, o perlomeno così mascherano motivazioni più elementari. L'America è motivata e messa in movimento da forze di altro genere, che non conosciamo esattamente... cosa mi stavi chiedendo?

G.P.: *Se ti sembrava di avvertire un certo rifiuto nei tuoi confronti in America.*

D.S.: No, gli Americani amano il successo, è una cosa fondamentale questa. Ma è un po' più complicato di così, perchè non manca la gente che ritiene che il successo sia qualcosa di vergognoso per un artista. È importante tenere a mente che non sono pochi quelli che lo credono, anche da noi.

G.P.: *Cos'è più importante per il successo di un artista, le gallerie, i mercanti d'arte, i musei, i critici?*

D.S.: Dipende dall'artista, ogni artista è diverso, a seconda del suo tipo di lavoro, della metafora della creatività che la sua opera diffonde nel mondo. In alcuni artisti non c'è nulla nell'opera che offra degli appigli al discorso critico, e ciò malgrado hanno "successo", perchè manifestano un'altra metafora della creatività. Per un artista il "successo" si usura molto in fretta, perde rapidamente il suo significato, perchè il denaro non può essere il solo indice del successo, e il riconoscimento è troppo legato al momento. È difficile stabilire cosa sia veramente il successo, ma in ogni caso in America è qualcosa dalla durata molto, molto breve.

G.P.: *Pensi che sia possibile "inventare" un artista di successo?*

D.S.: Mettiamola così: io credo che la gente in genere abbia ciò che si merita, prima o poi. Se la domanda è se credo che sia possibile vendere qualsiasi lavoro come arte, la risposta è ovviamente affermativa, ma non sono sicuro che questo sia la stessa cosa che avere del successo.

G.P.: *Se ad esempio Leo Castelli volesse spingere un artista fino al successo...*

D.S.: Facendo tutto da solo? La risposta è no, ovviamente, in parte perchè non gli verrebbe nemmeno in mente di provare.

G.P.: *Ti faccio questa domanda perchè molti nel mondo artistico europeo credono che ciò sia possibile...*

D.S.: È il tipo di immagine diffusa da persone che occupano in modo abusivo posizioni di potere. Quest'immagine che pochi potenti decidono tutto genera reazioni molto complesse. Amiamo ed odiamo allo stesso tempo le immagini di potere, ma l'immagine può sempre essere separata dalla realtà.

G.P.: *Chi ha contribuito di più al tuo successo?*

D.S.: Nel mio caso ciò che è avvenuto è che il mio lavoro è parso interessante a molti dei commentatori. Non so quanto questo abbia contribuito, ma è un dato di fatto che nel bene o nel male i miei quadri hanno sollevato grosse discussioni, molti ne hanno parlato, non tanto in termini di successo quanto di ciò che l'opera rappresentava. Credo che artisti diversi abbiano ruoli diversi all'interno del mondo artistico, alcuni hanno un ruolo di ispiratori, mentre il mio sembra essere più controverso, di stimolo alla discussione.

G.P.: *Quali sono gli artisti contemporanei che preferisci?*

D.S.: Fammi mettere a fuoco. Diciamo che trovo qualcosa che mi piace un po' dappertutto, ma è una domanda difficile. Non credo che come idea sia più granchè funzionale, poiché riesco a pensare a molte cose che mi sembrano buone o interessanti per se stesse, ma che però non rappresentano un genere di consapevolezza di qualche utilità per me.

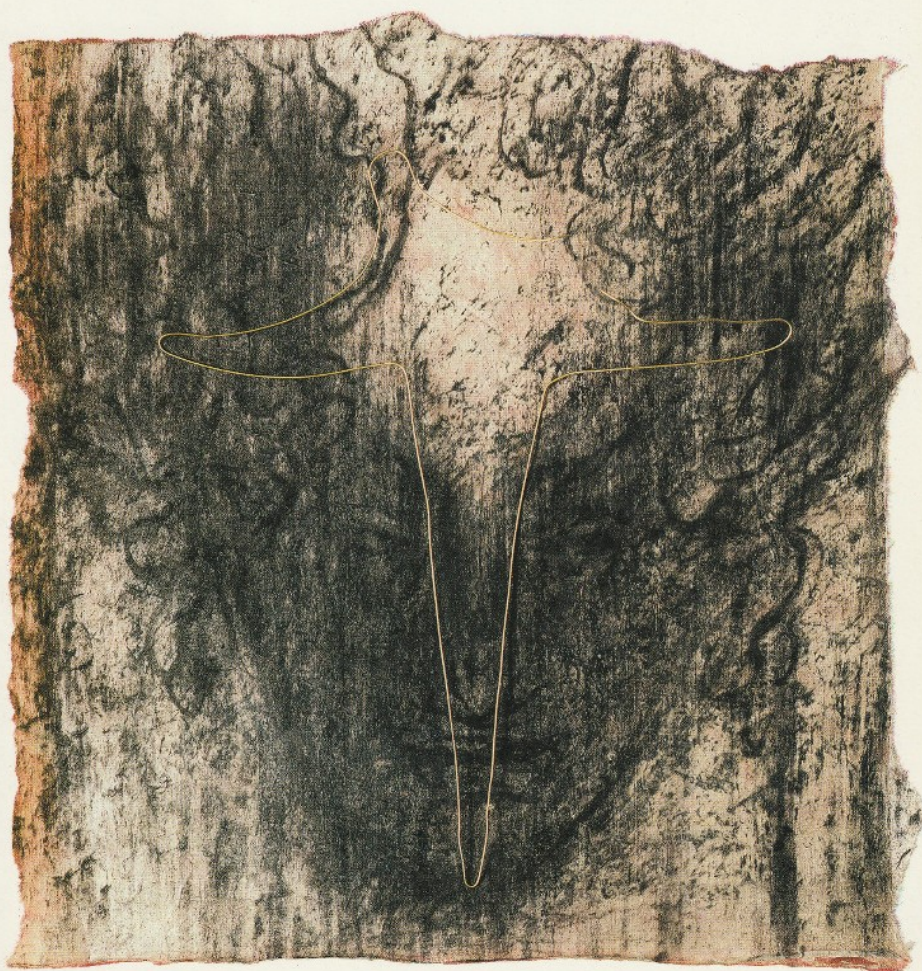
G.P.: *Ma quando guardi al lavoro di altri, come lo giudichi, sei sempre David Salle che guarda i quadri di un altro e così li giudica come se fossero i suoi?*

D.S.: Succede così qualche volta, ma non sempre. Se dovessi guardare al lavoro di un altro tenterei di guardarlo nelle determinazioni specifiche del suo lavoro, ma non sempre riesce.

G.P.: *Credi che gli artisti siano buoni critici, quando guardano il lavoro dei loro colleghi?*

D.S.: Ancora una volta, è impossibile generalizzare, alcuni lo sono, altri no. Nella maggior parte dei casi non è così, ma vi sono alcuni, come Alex Katz ad esempio, che sono semplicemente straordinari. Non so come spiegare perchè sia così, non so cosa sia significante o possa dirigere il giudizio. Parrebbe una cosa importante essere un buon giudice di se stessi ed estendere tale capacità di giudizio alle opere di altri, ma è molto difficile distinguere in tutto ciò le componenti auto-riflessive del proprio giudizio da quelle esteriori, oggettivate.

■

Il suo cervello, 1984. Olio e acrilico su tela, 117 x 108". Foto Zindman, Fremont, New York.

OMAR GALLIANI

"OGGI ESISTE L'OSMOSI, UNA GRANDE VORAGINE APERTASI SUI LINGUAGGI, UNA RITROVATA VERTICALITÀ DELL'ARTE SI APRE SU UNO SPIOVENTE, UN BARATRO DA CUI PUÒ RIEMERGERE LA 'VOCAZIONE' DELLA PITTURA, DA CUI SI PUÒ TORNARE A PARLARE LA LINGUA DELLA VERTIGINE".

ITALO TOMASSONI

Italo Tomassoni: *Ho parlato una volta del clima dell'avanguardia come "sindrome di Alessandro Magno", cioé questa grande invasività orizzontale: tu credi che oggi la marcia dell'arte sia ancora un percorso orizzontale o che abbia altri tipi di direzionalità?*
Omar Galliani: Penso che l'orizzontalità dell'arte sia legata a un periodo e a circostanze precise che hanno caratterizzato gli anni Sessanta e Settanta. Oggi esiste l'osmosi, una grande voragine apertasi sui linguaggi, una ritrovata verticalità dell'arte si apre su uno spiovente, un baratro da cui può riemergere la "vocazione" della pittura.

I.T.: *Il baratro mette l'arte in una condizione di inaccessibilità? L'arte ha a che fare con l'inaccessibile?*
O.G.: Sì, diventa inaccessibile, anche perché perdurava da tempo una mancanza di contatto con gli strumenti della pittura, riattivata prepotentemente in questi ultimi anni. E la pittura mette in crisi ogni orizzontalità tornando a parlare la lingua della vertigine.

I.T.: *Il problema della vertigine dunque involge anche il problema della centralità, perché ciò che ci attrae nel baratro è un centro, è un bersaglio...*
O.G.: Non so quale sia il bersaglio preciso, quale sia veramente il fine del mio lavoro, forse quello di tuffarmi dentro a categorie del conoscere che non sono solo materia pittorica ma anche estensioni di pensiero più vaste, contaminazioni letterarie e filosofiche. È una specie di grande catarsi, di memorizzazione stratificata che scontrandosi con l'oggi, con l'esterno, provoca delle ferite, delle ulcerazioni.

TRISTANO, 1987.
OLIO SU TELA, 230 x 280 CM.

I.T.: *L'arte solleva dunque la questione della conoscenza.*
O.G.: Io vorrei intingermi nella pittura, non per possederne il messaggio, il vessillo di una ritrovata felicità, o di un progetto. La pittura è soltanto un mezzo, un pretesto per altri fini: la conoscenza di sé ma anche del mondo che vive di affascinanti contaminazioni.
Dipingere oggi è certamente tradire un sistema di linguaggi spediti e veloci che appartengono ad altri media ben più efficaci. Così il fatto che sia un linguaggio iconico, sudato e eroico, che fonda la propria esistenza sull'immagine, è contraddizione, ne sono cosciente, non lo escludo affatto.

I.T.: *Arrivi a pensare che questa rifondazione della pittura sia un modo per riproporre il problema del fondamento oppure si vive ancora in una posizione di assenza di fondamenti?*
O.G.: Esiste un'assenza, una difficoltà nel legare questo lavoro all'esterno. Chi fa da specchio oggi alla pittura? La stanza del museo in cui il quadro andrà a collocarsi? Chiaramente lo inglob erà, ma non so fino a che punto il quadro sopravviverà alla struttura che dovrà ancora una volta catalogarlo, leggerlo. Il luogo ideale per la pittura è la specularità del "sé", non del suo doppio.

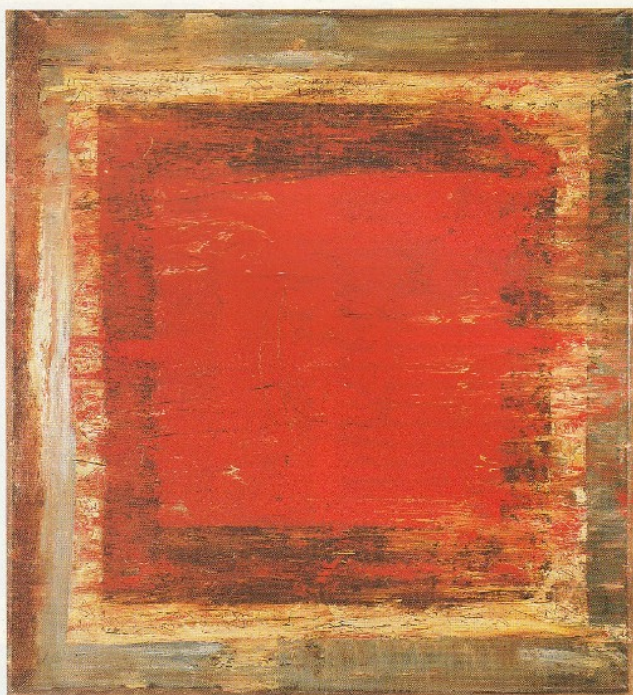
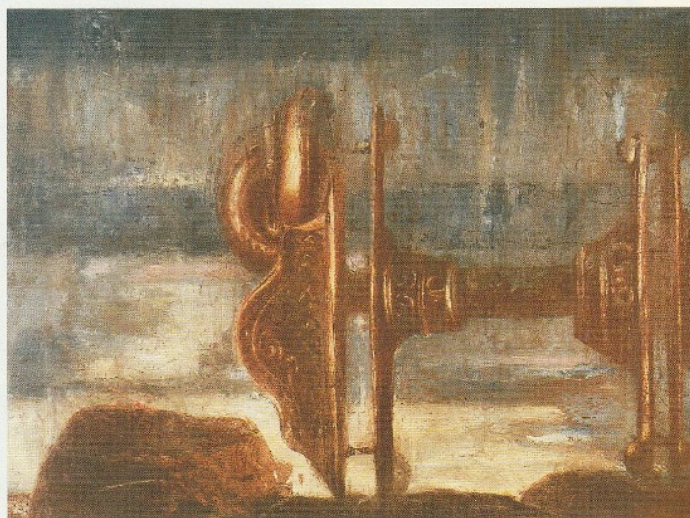
I.T.: *In che collocazione si pone, nell'economia di questo discorso, la storia dell'arte?*
O.G.: Come bagaglio che uno si porta appresso. Esiste una sistemazione della pittura italiana di questi ultimi anni abbastanza solitaria e autonoma da quanto avviene all'estero. Poiché esiste una storia dell'arte che ha impregnato i muri dei nostri studi, è difficile farne a meno, anche se questo però non deve portarci in maniera troppo evidente verso la descrizione, come nei casi di citazione gratuita. Esiste in me il desiderio umorale per quella pittura che, non ancora assorbita dal supporto, mi offra la possibilità di farla rivivere e brillare matericamente. È il desiderio impossibile di mantenere fluida e pulsante la storia.

I.T.: *Quindi c'è un combattimento con*

l'immagine, un corpo a corpo con la materia, con l'evento tellurico.
O.G.: È l'amore per ciò che fa parte della mia conoscenza, dell'esperienza di sempre, che è quella dell'immagine e del come farne uso. Anche nel "suo" apparire per poi negarsi, quel volto determina una sospensione; autoannullamento del soggetto nel cuore della pittura che sembra così privarlo gradualmente della sua identità, della sua bellezza. Proseguendo nella sua orbita incandescente verso lo zenith dell'assoluto, l'opera si lascia alle spalle l'arte e punta verso l'amore.

Giancarlo Politi: *Vorrei capire se il tuo passaggio dal primo periodo "concettuale" a questa pittura che oggi ti caratterizza è avvenuto "a freddo", come analisi tra le possibili vie d'uscita dopo la Transavanguardia, oppure è stata una maturazione lenta che ti ha portato naturalmente a lavorare in questa direzione.*
O.G.: Tu hai citato la mia esperienza concettuale, lavori collocabili tra il '76 e il '79, e io ti vorrei fare l'esempio di un lavoro che era costituito da un disegno su cui stava un vetro spezzato e i suoi frammenti sparsi nella stanza; durò un giorno, anzi una notte, nel mio studio, fu una cosa molto familiare e intima. Se quel lavoro era collocabile, per l'uso dei materiali, in area concettuale, è pur vero che dentro ribolliva un'energia, la possibilità di riappropriarmi di un mezzo, che in fondo avevo sempre coltivato, il disegno. Il disegno, più ancora della pittura, mi interessava, poiché il disegno è la metaerranza, qualcosa che progetta, che stipula un contratto con la carta sulla quale dovrai poi aggiungere: colore, acquarello, biacca, i vapori del fissaggio.

G.P.: *Che differenza c'è fra il disegno e la pittura?*
O.G.: Prima moltissima, ora nessuna. Nelle ultime tele disegno con il dorso del pennello. Non disegno mai prima, uso subito un fondo ancora fresco e scuro di pittura, dove poi impatto con bianchi di titanio e ocre. E il disegno, anziché essere un preludio del quadro, viene inciso successivamente, nella pittura.

G.P.: *Pensi che il tuo lavoro, o il lavoro di un pittore in genere, possa procedere anche mentalmente o ha bisogno di una disciplina, di un esercizio costante? Se tu restassi fermo un mese ci sarebbe una progressione nel tuo lavoro?*
O.G.: Spesso mi fermo anche per più di un mese, mi succede quando viaggio o resto lontano dal mio studio, allora penso un mese di quadri! Non amo molto fare schizzi per i miei quadri, il quadro è una sorta di energia che sta dentro di me e cresce pian piano, poi si getta sulla tela e si brucia in tempi brevissimi. Questa è una cosa che voglio sottolineare, "il tempo". Il tempo di questo dipingere, circostanza sulla quale

CADMIO, 1987.
OLIO SU TELA, 200 x 200 CM.

IL TUO SONNO SULLA SPADA, 1987.
OLIO SU TELA, 230 x 280 CM. FOTO ANTONIO PAGANO. COURTESY STUDIO DUE CI, ROMA.

molte letture si sono imbrogliate. Questo tempo lungo è da me considerato come accumulo di energia, di conoscenza; ma l'esecuzione dell'opera è un fatto umorale, epidermico, che non posso preventivare prima, con uno schizzo per esempio. I disegni che traccio sono spesso separati dai miei quadri. Il disegno è metaerranza.

G.P.: *Ma un quadro come nasce? C'è una lettura, è una tua ossessione interna oppure ci sono degli elementi esterni che ti fanno scattare un'idea?*

O.G.: Esistono chiaramente delle immagini che io, come tutti, accumulo. Così, di fronte al quadro, quando devi collocare quell'immagine per trascrivere un'emozione, fai uso di iconografie, immagini che hai visto chissà dove, ma non necessariamente tratte dalla storia dell'arte. Ultimamente sto lavorando proprio su questa possibilità di estrapolare delle immagini che possano essere legate sì alla storia dell'arte ma anche ad altro in una grande simbiosi, un accavallamento, una stratificazione che celi all'interno una impenetrabilità del soggetto, un mistero.

G.P.: *Quando lavori, lo fai sotto l'impulso di un raptus, di un'urgenza; o il tuo lavoro è abbastanza freddo da poter essere interrotto e ripreso a distanza di tempo?*

O.G.: No, avviene in maniera molto irruente, emotiva. Ascolto molta musica new wave mentre lavoro ed è un tipo di musica che dà assuefazione, energia. Questo contrasto stride con il mio lavoro, che apparentemente parrebbe piuttosto dover ondeggiare su arie wagneriane. Nelle contraddizioni si annidano spesso gli aspetti più interessanti del nostro essere. Individuarle è molto importante.

G.P.: *Che analogie e differenze ci sono tra te e certi tuoi colleghi etichettati sotto denominazioni varie e in particolare Ipermanierismo? Vi accomuna più un'esclusione o una solidarietà?*

O.G.: Esiste un baratro che accomuna un po' tutti all'interno di questa strana cosa che è la pittura, il bisogno di uscire dalle categorie dell'avanguardia. Mi trovo a discutere con questi e con altri pittori, ma mi accorgo che è sempre più raro incontrarsi e improvvisamente parlare di pittura. Oggi tutti parlano di strategie, sembra di essere entrati tutti in un gigantesco war-game.

G.P.: *Ho notato negli ultimi quadri degli elementi che mi hanno fatto pensare ad Anselm Kiefer. Sono riferimenti reali o solo impressioni mie?*

O.G.: Credo sia una affinità legata alla telluricità della pittura, all'evocazione della materia che poggia sempre su due livelli, l'alto e il basso, il cielo e la terra, costante che appartiene anche a certi miei quadri non solo recenti, già dal ciclo *Cavaliere d'Ellissi* legato all'aria, combustione degli elementi, ambivalenza tra alto e basso, po-

ODESSA, 1987. OLIO SU TELA, 200 × 200 CM. COURTESY STUDIO DUE CI ROMA.

TRIPODE, 1987. CARBONE, 200 × 200 CM. FOTO ANTONIO PAGANO.

larità lontane ma desideranti. La latenza del vulcano sprigionava in me energia attiva.

I.T.: *Vorrei tornare al discorso sull'erranza. Il tuo percorso, da questo punto di vista, non è un nomadismo cleptomane ma una specie di andamento allucinatorio lucido, che si aggira all'interno del corpo della storia dell'arte e della nostra attualità. Ecco, vorrei sapere se questa erranza conduce e contribuisce alla scoperta del nome proprio, dell'identità, oppure è invece il mezzo dello smarrimento dell'identità, il modo con cui il soggetto si perde.*

O.G.: So di essere smarrito nella pittura, perché in fondo la storia è smarrita all'interno di se stessa, cioé vive di contaminazioni continue, di continue sovrapposizioni. Io vivo questo smarrimento; è chiaro però che un fuoco, un luogo, un punto di riferimento c'è, la speranza magari di arrivare a qualcosa per cui valga il sacrificio della mia mano e della mia mente.

I.T.: *Prima si è parlato di analogia: c'è un'immagine di uno scrittore francese, Daumal, che parla di "montagna analoga", cioé dove l'analogia è qualcosa di puramente allucinatorio, che non esiste, e che sta non a caso addosso ad una caratterizzazione geografica terrestre che unisce il cielo alla terra, così come tu hai spesso fatto attraverso un elemento di raccordo che è la scarica elettrica del fulmine. Questa "montagna analoga" è un concetto che secondo te può essere rapportato a quelli di "museo immaginario" o di "museo parallelo"?*

O.G.: In autori che non conoscevo mi è capitato di incontrare spesso forti analogie con immagini dei miei quadri. Ricordo di aver visto un bellissimo disegno di Victor Hugo che assomiglia molto a un mio quadro intitolato *Le tue macchie nei miei occhi*, che ho dipinto dell'82. Credo esistano affinità spirituali, evocative, più che parallelismi.

I.T.: *Il ghepardo è un animale feroce e veloce, come la tigre di Borges. Che rapporto c'è con il labirinto, con lo specchio?*

O.G.: Per me erano macchie scomposte e disseminate sulla carta ad avere disegnato il ghepardo, l'intenzione di poter trovare attraverso un segno la possibilità di estrarre dall'incongruo, dal casuale, la forza di un'immagine caricata da un simbolo, portatore di energia. Ecco allora il ghepardo, e le sue macchie nei miei occhi.

G.P.: *Quali sono i pittori o gli artisti della storia che tu rivisiti volentieri?*

O.G.: Io non rivisito volentieri, te lo ripeto, per me la storia dell'arte è vissuta più come ferita aperta che non come suturazione e non vorrei quindi parlarti di geografie o cadere in facili campanilismi, ma se devo proprio citarti un nome, allora, Correggio, e la sua Cupola nel Duomo di Parma, là dove avverti la possibilità di annullare l'immagine nella vertigine; non a caso quella cupola anticipa il Barocco. Polluzione aerea dove immagini, spiralità di figure e anatomie si liberano di "sé", della propria carne, diventano segno, indicazione che ha nel cielo la propria fuga prospettica.

G.P.: *Ma tu trovi ancora attuali queste opere? Cioé ne hai un godimento immediato o devi tener conto della storia e della distanza? Cioé che tipo di rapporto hai con esse?*

O.G.: È un rapporto emozionale, un clima, un'energia. Il presentimento che in quelle opere si celino dei "luoghi" del conoscere, delle sostanze sospette e non svelate. Un urto, sensazione immediata, neppure contemplazione, effetto che entra nella pelle della pittura, nelle sue maglie nascoste.

G.P.: *Cos'è la moda?*

O.G.: La moda è il termine che contraddice l'erranza, ciò che determina un momento del tuo viaggio e che in una circostanza temporanea può rappresentare il "valore" della tua produzione artistica; tuttavia penso che occorra avere in sé la possibilità di aggiungere ben altro, scavalcare l'effimero, il momentaneo, il luccichio degli occhi, socchiuderli e pensare. Pensare riaprendoli.

G.P.: *Hai mai fatto sculture?*

O.G.: Sì, ma non erano propriamente sculture, bensì installazioni, opere ambientali all'interno di spazi abbastanza particolari dove mettevo un oggetto, a volte un dipinto. Ora sto realizzando delle grandi sculture in bronzo, dove vorrei si avverasse una coincidenza tra scultura e pittura: saranno inizialmente dipinte, poi emergerà il bronzo e la pittura si infiltrerà dentro i segni e i solchi del metallo. È un'esperienza nuova, non so dove mi porterà l'oggetto, però sento l'urgenza di esporre in una mia prossima mostra questo "sconosciuto".

G.P.: *Riesci a lavorare con la presenza di altre persone?*

O.G.: Generalmente mi infastidisce. Così come non mi appartiene l'esperienza del lavoro a più mani, è distante da me. La pittura è solitudine che riempie uno studio, puoi anche non chiedergli nulla, ma il dialogo è serrato e continuo. Tutto è pronto per l'irrompere dell'eccezionale. Cadmio! ■

IL NOME È NEL VELLO, 1986. BRONZO, 190 x 50 x 50 CM. FOTO ANTONIO PAGANO.

Alcuni Link utili per verificare quanto nel panorama dell’arte contemporanea si Produce.

https://yourartshop-noldenh.com/eric-fischl-3/

https://www.pinterest.it/maurosambo2/david-salle/

https://www.omargalliani.com/cavaliere-dellissi-olio-su-tela-cm-200-x-330-1983alta-copia/

https://www.omargalliani.com/

http://www.paolobaratella.it/

https://www.google.com/search?q=paolo+baratella+pittore+sito+ufficiale&client=ubuntu&hs=hja&channel=fs&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwiRwava-ODyAhWGzqQKHZk3CcgQ_AUoAnoECAEQBA&biw=1213&bih=883